

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

García Urbina, Glòria; Valls, Fernando, dir. La reconstrucción del espejo : el cuento español en la Antología de cuentistas españoles contemporáneos de Francisco García Pavón. 2009.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/47980>

under the terms of the  license

Universitat Autònoma de Barcelona

# ***LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPEJO***

**El cuento español en la  
*Antología de cuentistas españoles contemporáneos*  
de Francisco García Pavón**

**Glòria Garcia Urbina**

Trabajo de investigación  
Director: D. Fernando Valls Guzmán

Departament de Filologia Espanyola  
2009

*Para mis chicos de Rennes,  
en especial Olga y Luis, que tanto han sufrido este texto.  
Y, por supuesto, para Alberto, por ser y estar siempre.*

## INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. LAS ANTOLOGÍAS: RAZONES PARA EXISTIR	
2.1. La antología y el concepto de canon.....	11
2.2. Las funciones de la antología.....	16
2.3. Criterios de composición de la antología.....	19
2.4. La antología como género literario.....	26
3. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: EL CUENTO DESDE LA GUERRA CIVIL HASTA LOS AÑOS OCHENTA	
3.1. Los años cuarenta: la búsqueda del camino.....	31
3.2. El cuento en los años cincuenta y primeros sesenta: la edad de oro.....	38
3.3. Caída y recuperación: el cuento a partir de los años sesenta.....	52
4. FRANCISCO GARCÍA PAVÓN: ANTÓLOGO Y CUENTISTA ANTOLOGADO.....	59
5. EL CUENTO, UN ROMPECABEZAS POR RECONSTRUIR:	
Análisis de la primera edición de la <i>Antología de cuentistas españoles contemporáneos</i> .....	73
5.1. Los cuentos y sus autores.....	81
5.2. La crisis existencial de la posguerra.....	89
5.3. La dimensión social.....	116
5.4. Las pasiones íntimas.....	131
5.5. Los grandes ausentes.....	152
6. UNA NUEVA ANTOLOGÍA: ¿NUEVOS RUMBOS DEL CUENTO ESPAÑOL?	
Análisis de la segunda edición.....	159
6.1. Las piezas que se mantienen.....	162
6.2. Las nuevas voces.....	165
6.3. Evolución y madurez: el eco de las voces ya oídas.....	187
6.4. Un museo literario: la tercera edición.....	216
7. LOS PRIMEROS PASOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN:	
Análisis del segundo tomo de la tercera edición.....	224
7.1. La primera generación.....	227
7.2. Un paso adelante: los nacidos después de 1925.....	257
8. LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPEJO: CONCLUSIONES.....	286
9. BIBLIOGRAFÍA.....	296
ÍNDICE DE AUTORES.....	320

## 1. INTRODUCCIÓN

Francisco García Pavón abría la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* del año 1959 afirmando que su principal propósito al componer este libro fue “el procurar la valorización del cuento español actual. Pues pocas veces a lo largo de nuestra historia literaria, ha existido un género tan primoroso y pluralmente cultivado, a la vez que tan brutalmente despreciado, como el cuento español de esta hora”.<sup>1</sup>

Casi cincuenta años han pasado desde que se publicara esta antología, y hoy puede decirse que, en lo que se refiere al cuento, las cosas han cambiado gracias al esfuerzo de los cultivadores, pero también de críticos y estudiosos que han visto en el género un instrumento de observación de la realidad con sus propias reglas del juego y, por qué no, toda una forma de entender la literatura. Hoy ya nadie se atrevería a afirmar que el cuento es una escisión de la novela, aunque los hay, sin embargo, que empiezan a situarlo más cerca del género poético por la cada vez mayor importancia que se le atribuye a su forma en detrimento del contenido. Ni una cosa ni la otra, o tal vez ambas a la vez, pues la historia de la literatura nos ha mostrado que los géneros no siempre pueden considerarse aislados los unos de los otros, sino en constante comunicación. Y el cuento literario es relativamente nuevo, pero, a pesar de que todavía hoy parece seguir avanzando en el camino hacia su completa definición, podemos hablar ya de un género maduro, con una autonomía digna de los grandes géneros establecidos por Aristóteles.

Al hablar del cuento surge siempre una paradoja: es, como afirma Mariano Baquero Goyanes, el género más antiguo, pero también al que menos atención académica se le había prestado<sup>2</sup>. Debe ser precisamente porque sus raíces se hunden en la tradición oral; todas las sociedades, primitivas o avanzadas, de oriente y de occidente han asentado su imaginaria cultural en los cuentos, en las pequeñas historias contadas alrededor del fuego o en torno a la mesa de un salón de palacio, lo que nos lleva a poder afirmar sin temor a excedernos que la tradición literaria ha confundido los términos: no es como desmembramiento de la novela que surge un cuento literario, sino que es el cuento (el cuento de la tradición oral, se entiende) el que dio origen a toda la literatura,

---

<sup>1</sup>. Cf. Francisco García Pavón, prólogo a la 1.ª ed. de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1959, p. 7.

<sup>2</sup>. Vid. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998.

porque toda forma literaria es concebida para contar, sea cual sea el género en el que se enmarque. Cuenta la novela, cuenta la poesía, cuentan las piezas teatrales, cuenta, si nos acercamos a la modernidad, una cinta cinematográfica, cada una a su manera, cada cual con sus formas y sus intenciones. Pero todos los géneros nacen por esa necesidad tan humana de comunicarse con sus congéneres y de dar salida y sentido a sus emociones, sus miedos y sus interpretaciones de la realidad y, por supuesto, también para lo contrario, para alejarse de una realidad que no siempre es como les gustaría y deleitarse con otros mundos posibles. Desmarquémonos, pues, del narcisismo academicista, pues antes que la teoría literaria existía la literatura.

Pero no es nuestra intención en este estudio demostrar la valía del cuento en cuanto género literario, pues ya ha sido mucha la tinta que se ha vertido a ese respecto desde que se tomó conciencia de que el cuento, en la acepción moderna del término, había perdido su carácter oral para pasar a ser un género concebido exclusivamente para ser leído, codificado tan sólo a través de la escritura. La evolución de los géneros literarios y su naturaleza maleable, que permite la intersección entre unos y otros, hace de la literatura una disciplina caprichosa: si en su origen el cuento exigía la presencia de un orador que se lo transmitiera a un público, hoy día la lectura de un cuento debe ser individual o, a lo sumo, si se hace de forma oral no requiere un orador que acompañe la narración con su *actio*, sino un lector que se someta al estilo y al lenguaje que el autor perfiló a conciencia. Porque, como en la poesía, en el cuento literario no importa únicamente lo que se cuenta sino cómo se cuenta, y este requisito cobra especial relevancia al tratar un período tan particular, social, histórica y culturalmente como fueron los cuarenta años que duró la dictadura franquista y los primeros de la democracia. Lo que nos interesa ahora, por tanto, es observar cómo ha evolucionado el género en España a lo largo del siglo XX, tanto en su técnica como en su funcionalidad, y en qué medida Francisco García Pavón en su faceta de antólogo ha contribuido a su revalorización y al trazado de unas directrices evolutivas que nos permiten hoy observar en perspectiva lo que ha sido la historia del cuento español desde ese momento crucial para la vida española que fue la guerra civil de 1936. En las páginas de las tres ediciones han aparecido escritores de muy diversa índole, desde cuentistas de raza, si se me permite una expresión tan castiza, hasta intelectuales cuya carrera se centraba en otros intereses que se animaron a hacer tímidas incursiones en el género. Este es uno de los cambios sustanciales operados en el ámbito del cuento que tiene que ver con la obtención de cada vez más prestigio entre la crítica y entre los propios escritores: a

medida que avanzan los años ya no es posible pensar que cualquiera puede hacer un buen cuento, como muchas veces se había dicho, pues estos se van perfeccionando y complicando en cuanto a estilo y profundidad. No queremos decir con esto que los cuentos incluidos en la primera edición fueran piezas desdeñables, pero sí es cierto que las vicisitudes históricas de nuestro país, la necesidad de buscar nuevas vías de expresión en circunstancias sociales y culturales tan específicas como lo fueron las de España a mediados del siglo pasado y, sobre todo, las grandes teorías en torno al cuento surgidas en Hispanoamérica (circunstancias todas estas que deben tenerse en cuenta en orden cronológico) fueron poco a poco moldeando las características que hoy debe presentar un buen cuento. Así, de concederle importancia casi exclusivamente a la anécdota, es decir, a aquello que se cuenta, ahora es más importante su expresión y su proyección, esto es, cómo se cuenta y para qué.

Llegar a este estadio ha sido posible gracias a un ejercicio constante de escritura, llevado a cabo por muchos autores que poco a poco fueron contribuyendo a la experimentación con las posibilidades del género, primero con los limitados recursos que un país aislado política y culturalmente podía proporcionar (no deja de ser remarcable el hecho de que fuera este el momento de mayor esplendor, pues es en las peores circunstancias cuando mejor puede demostrar su maestría un buen escritor) y después echando mano y haciendo suyas las influencias extranjeras. La *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* compuesta por Francisco García Pavón ofrece un magnífico muestrario de lo que ha sido el cuento español durante el siglo XX, una excelente imagen reconstruida de su historia, ya que en ella se hallan documentados nada menos que ciento ocho nombres que, bien durante toda su vida, bien en un momento determinado de su carrera literaria cultivaron el género. Nuestro trabajo, si bien fundamentalmente analítico, quiere ser también un punto de referencia documental, pues en él hemos incluido datos acerca de los premios, las publicaciones y las editoriales que contribuyeron con su labor a despertar una creciente curiosidad por este género tan desconocido para el gran público, y también datos biográficos y bibliográficos<sup>3</sup> de todos los autores, que nos han permitido conocer su trayectoria profesional para poder hacernos así una idea del interés que despertaba el cuento en casi

---

<sup>3</sup>. En la bibliografía, además de las obras de consulta, pueden encontrarse los títulos de los libros de cuentos de cada autor en su primera edición, aunque en muchas ocasiones no ha sido posible encontrar todas las referencias, pues muchos fueron publicados en pequeñas editoriales durante los años cuarenta y cincuenta. En estos casos se especifica, si esta existe, la referencia de la edición posterior y a continuación el año de la primera publicación.

todos los ámbitos intelectuales y humanísticos españoles. No ha sido tarea fácil, pues sobre muchos de ellos apenas hay más documentación que la que proporciona el propio García Pavón en la antología de Gredos. De este modo hemos podido constatar que, efectivamente, en los años cuarenta y cincuenta, época que encuentra su reflejo en la primera edición de 1959, fueron muchos los que se aventuraron a cultivarlo gracias a la aparente facilidad del género. En la segunda edición<sup>4</sup>, publicada en 1966 y reimpresa en 1971, ya es posible constatar la complejidad técnica por la que se había encaminado el cuento desde mediados de los cincuenta hasta la mitad de la década de los sesenta, una mayor preocupación por el estilo que ya apuntaba en algunas piezas de la edición anterior pero que no era la línea dominante, y casi todos los autores que en ella aparecen son escritores profesionales que en efecto se habían ido adaptando a las exigencias estéticas del cuento. La tercera edición vio la luz diez años después e incluye exactamente las mismas piezas que la de 1966<sup>5</sup>. El segundo tomo, ya publicado en plena democracia, resulta ser un compendio de cuentos y autores muy complejo por la heterogeneidad del conjunto, pero precisamente por ello menos logrado, pues se recuperaron cuentos de algunos de los grandes escritores del exilio republicano, otros de narradores que desarrollaron su labor durante los años cincuenta y sesenta en España y que no habían sido incluidos en la primera edición, y un tercer grupo de cuentos de autores más jóvenes, que empezaron a publicar en los años setenta, entre los que ya empieza a escasear el empleo del cuento como instrumento de denuncia social y política en favor de una concepción más poética.

Para llevar a cabo el análisis de cada una de estas ediciones hemos tenido en cuenta parámetros distintos, puesto que cada antología en sí ofrece una imagen diferente, si bien fueron todas concebidas con un mismo objetivo principal. Así, para el análisis de la primera edición de 1959 pusimos especial atención en los motivos comunes que las piezas presentaban para hacer una clasificación que diera cierta coherencia a nuestro discurso, ya que la repetición de determinados temas a lo largo de la antología sugiere la idea de la existencia de un mismo interés: la mayoría de los cuentos gira en torno a una angustia vital y existencial, provocada por razones diversas. Muchos de ellos siguen la línea del realismo formal, con alguna incursión en la fantasía (pocos) y de otros puede extraerse una lección moral tal y como exigía la tradición cuentística anterior al

---

<sup>4</sup>. Francisco García Pavón, ed., *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1966<sup>2</sup>. Para este estudio vamos a manejar la segunda reimpresión, Gredos, Madrid, 1971.

<sup>5</sup>. Francisco García Pavón, ed., *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1976<sup>3</sup>. La segunda reimpresión de esta edición se publicará en 1982.



Romanticismo. Pero ya se incluyen algunos de los cuentos más importantes de esta época, tal y como nos ha permitido comprobar el distanciamiento temporal y la perspectiva histórica, pues no hay que olvidar que se publica esta edición a las puertas de los años sesenta, cuando la semilla de la literatura social ya empezaba entonces a germinar y la defensa del cuento como estandarte de la generación de narradores en activo era un hecho. Los mejores frutos de estos autores y de esta etapa quedarán recogidos en la segunda edición, en la que además de las grandes piezas, a las que hemos aludido, se incluye un repertorio de escritores que ya en ese año había hecho del cuento su principal arma contestataria. En este caso, era necesaria una clasificación no tanto de temas como de autores, distinguiendo aquellos que repetían cuento de los que lo cambiaban, y por supuesto a los que aparecían por primera vez: nuevos nombres que daban a la antología un aire renovado. De esta forma, podíamos observar cuáles habían sido los cambios más importantes operados en la concepción del cuento, la evolución en los intereses y el estilo de ciertos autores. Se trata de una aproximación, puesto que el elevado plantel de escritores y, en algunos casos, la dificultad a la hora de buscar referencias desgraciadamente perdidas, nos ha impedido en numerosas ocasiones tener una visión global exhaustiva de la literatura de cada narrador. Pero sí pueden tomarse estas piezas como representativas de su obra cuentística (esa es, de hecho, la finalidad principal de toda antología) o al menos de una parte de sus inquietudes intelectuales. La gran acogida que tuvo esta segunda edición y el prestigio que la mayoría de los autores que la componen alcanzó a medida que avanzaba su carrera literaria fueron sin duda dos razones importantes para que Francisco García Pavón decidiera reeditarla varios años después, algo que no ocurrió con la primera. Finalmente, para realizar el análisis del segundo tomo publicado en 1984, nos vimos en la necesidad de combinar los dos criterios anteriores, es decir, por un lado reagrupamos a los escritores en función de su edad, tal y como el antólogo había hecho en el prólogo, pues aquellos que nacieron antes de 1926 podrían haber sido incluidos en la primera edición y sin embargo no lo fueron. La explicación más evidente que encontramos a este hecho es que muchos de ellos se adscribieron tarde al cultivo del cuento, cuando ya eran evidentes las posibilidades expresivas que ofrecía al ser un género de gran solidez. Al tratar a estos narradores, llamémosles, mayores, tuvimos en cuenta un segundo criterio: el de su condición o no de exiliados, de lo que se infiere que la selección de los cuentos se realizó más en función de las características y las trayectorias de los escritores que de los motivos que abordaban en sus cuentos. A la hora de estudiar a los más jóvenes,

recuperamos el criterio temático, pues la heterogeneidad estilística e intertextual gracias a la influencias extranjeras, hace que cada cuento tenga un sello personalísimo y difícil de enmarcar en una sola tendencia, prueba de la gran dispersión que vivió la literatura al agotarse la línea socialrealista.

Se trata, pues, de tres análisis concebidos desde puntos de vista distintos en función de las características de cada volumen, pero con una misma intención, como es la de establecer unas coordenadas que nos permitan comprender y delinear el recorrido del cuento por los caminos de la literatura española de los últimos años. Para ello por supuesto ha sido necesario un trabajo previo de estudio e investigación sobre la época que nos ocupaba, esto es, la historia de España desde la guerra civil hasta finales de siglo. Pero también de la teoría literaria sobre antologías y cuentos, para poder así comprender mejor cuál ha sido el papel y el logro de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*; de Francisco García Pavón como cultivador, defensor e impulsor del género, al que también hemos dedicado un capítulo, y de los autores que han cultivado el cuento fueran cuales fueran sus circunstancias personales y profesionales. Papel que, de una forma u otra, se refleja en las páginas de la antología y que intenta esclarecerse en las presentes.

## 2. LAS ANTOLOGÍAS: RAZONES PARA EXISTIR

### 2.1. LA ANTOLOGÍA Y EL CONCEPTO DE CANON

A lo largo de la historia, la humanidad ha ido legando un corpus inabarcable de material literario que heredarán, junto con las producciones contemporáneas, futuros lectores, quienes a su vez lo engrosarán. Pero no hay que olvidar que todo lo que ha pervivido en literatura lo ha hecho a costa de otro conjunto de obras muchísimo mayor, formado por aquellas que el peso de la crítica sacrificó en su momento al ser consideradas prescindibles con respecto a las que el tiempo y el apoyo institucional convirtieron en clásicos. La existencia de antologías, tan antigua casi como la de la literatura, puede ser considerada desde este punto de vista como una materialización del proceso de selección que opera en todos los campos del saber, necesario para acotar las líneas de pensamiento y el gusto estético imperante en cada época y cada tradición. De otro modo no sería posible obtener una visión global de la evolución de la literatura en el transcurso de los siglos ni realizar un recorrido crítico más o menos válido, pues el campo de estudio sería demasiado basto como para no dispersarse. En palabras de Claudio Guillén, el análisis crítico es, necesariamente, selectivo<sup>6</sup>.

Todo lo que existe en literatura, en suma, no es más que el resultado de esta criba en la que la aceptación del público de cada época y el criterio profesional de las autoridades que en cada momento ven en determinadas obras una capacidad potencial de pervivencia en el tiempo, ya sea por la maestría de su estilo o la universalidad del tema tratado, han desempeñado un papel determinante a la hora de convertir ciertas obras en piezas imprescindibles para la formación cultural e intelectual del lector<sup>7</sup>. Estos factores sugieren la existencia inevitable de cierto carácter subjetivo que opera a la hora de decidir qué debe ser conservado y qué no, subjetividad proyectada por parte de las autoridades mencionadas más que por el público en general, aunque sea a este a quien, en primera instancia, va dirigida la obra.

---

<sup>6</sup>. Cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 142.

<sup>7</sup>. “Todo lo que existe en literatura no es sino una selección de un contexto bestial, revisado por la vigilancia de los siglos [...] la antología, como género, dispone de una razón para existir”, Félix Grande, ed., prólogo a *22 narradores españoles de hoy*, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 7.

Partiendo de estas bases, antes de entrar en consideraciones teóricas acerca de qué es una antología y cuáles son sus funciones principales, es necesario atender a la noción de canon literario, cuya existencia se revela como prueba irrefutable de la necesidad de selección y delimitación de las líneas del pensamiento. La diferencia más notable es sin duda el soporte material de cada uno, pues la labor de recopilar en una sola obra todo el canon de la literatura occidental se presenta como una tarea imposible a efectos prácticos, mientras que sí se puede incluir en un solo volumen una antología de, por ejemplo, los mejores textos de la poesía erótica medieval. Pero sería erróneo detenerse en este punto al tratar de trazar unas líneas de estudio comparativo entre canon y antología, pues no solo se distinguen por la extensión material, sino que cada uno de ellos es concebido para desempeñar funciones distintas, aunque tengan en común la de asegurar la transmisión de una herencia cultural. El término griego *kanón* originariamente designaba un tipo de vara de madera que se utilizaba como unidad de medida, pero poco a poco su significado se amplió y su uso fue extendiéndose a distintos campos, siempre con el sentido de ley o norma<sup>8</sup>. Así, en arquitectura y escultura hacía referencia a las proporciones o medidas que los artistas debían respetar a la hora de concebir sus obras y en música designaba la melodía que se repite dentro de una pieza. Más adelante, la Iglesia tomó este término para referirse al conjunto de obras de la Biblia; de este modo distinguían los textos bíblicos canónicos de los apócrifos, que eran aquellos que se excluyeron del corpus definitivo, y aún se acuñaría el verbo *canonizar* para hacer referencia a la concesión de la condición de santo a un hombre de la Iglesia, esto es, para destacarlo como modelo a seguir. En el ámbito de la Filología ya desde la Antigüedad se habló de canon, definiéndolo como relación de los mejores autores, pero fue en 1768 cuando David Ruhnken utilizó el término *kánon* como “lista de autores selectos de un género literario”. A partir de ese momento han sido muchos los autores y críticos que han intentado dar una definición precisa de canon literario al tiempo que ilustraban sus teorías con una selección de autores y obras dignos de ser incluidos en dicho corpus. En los últimos años, con el auge dentro del mundo académico de los estudios culturales, este tema ha sido objeto de un profundo debate.

Quizás las definiciones más completas de canon literario en el siglo XX hayan sido las proporcionadas por Douwe Fokkema y Alastair Fowler. El primero habla de

---

<sup>8</sup>. Acerca de la terminología *vid.* Marcos Martínez, “El arte de la selección literaria en la Antigüedad: canon, antología, florilegio y centón”, en Eduardo Padorno y Germán Santana Enríquez, eds., *La antología literaria*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 79-116.

canon literario como “una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven como marco de referencia en el criticismo literario”<sup>9</sup>. Esta definición, si bien muy general, deja bien sentadas las bases de lo que debe ser el canon: un marco de referencia, un modelo a seguir a la hora de desempeñar una labor crítica en el ámbito de la literatura. He aquí la principal diferencia con respecto a las antologías: los textos recogidos en el canon sirven de modelo, mientras que los compilados en una antología constituyen un muestrario de textos que reúnen una serie de características comunes y que quieren darse a conocer al gran público, y solo algunos de ellos, aquellos que mejor cumplan ese carácter representativo, son susceptibles de pasar a formar parte del canon y convertirse en modelos.

Las antologías, por tanto, pueden ser consideradas un paso previo a la constitución del canon. Esta idea se extrae de las teorías de Fowler, quien aporta no solo una definición de canon literario muy en la línea de Fokkema, sino que va mucho más allá y establece una clasificación de tipos de canon en función de los textos que lo forman pero que, según se extrae de sus teorías, se encuentran interrelacionados<sup>10</sup>. De este modo, al hablar de canon *potencial* se estaría haciendo referencia a todo aquello que existe en literatura y que es susceptible de pasar a formar parte del canon oficial, aunque deba ser sometido posteriormente a una labor de selección y discriminación. Derivado de este se encontraría el canon que Fowler denomina *accesible*, compuesto por aquellas obras a las que es posible acceder en un momento determinado: las que se han perdido con el paso del tiempo estarían dentro del canon potencial, pero no dentro del canon accesible. A partir de este se forma el ya mencionado canon *oficial*, aquel que ya ha sido institucionalizado a través de la educación y la aceptación académica. En el otro extremo se halla el canon *personal*, compuesto por textos que cada lector selecciona siguiendo su gusto personal y crítico para que le sirvan de modelos.

Fowler habla aún de otros dos tipos de canon, que son los que suscitan un mayor interés a la hora de tratar un tema como el de las antologías literarias. Se trata, por un lado, del canon que él denomina *selectivo*, formado precisamente por antologías, programas de enseñanza y reseñas críticas, y por otro, del canon *crítico*, en el que se encuentran las obras o los fragmentos tratados en artículos y libros de crítica. Son textos

---

<sup>9</sup>. Dowe Fokkema, “An european canon of literature?”, *European Review*, (Cambridge), 1, 1993, pp. 21-29.

<sup>10</sup>. Vid. Alastair Fowler, “Género y canon literario”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1998, pp. 95-127.

cuyo objetivo último es seleccionar las piezas que pasarán a formar parte del canon oficial. Sería posible agrupar estos cuatro últimos en uno solo, puesto que toda labor de selección, ya sea personal o de carácter oficial, supone necesariamente una labor de crítica para establecer los parámetros según los cuales se rige dicha selección. De modo que los seis tipos establecidos por Fowler quedarían reducidos a tres: el potencial, el accesible, y el crítico, y dentro de este último podría establecerse una subdivisión entre *canon crítico selectivo institucional*, en el que serían muy importante los libros y artículos de crítica y también las antologías, y *canon crítico selectivo personal*<sup>11</sup>. Cabría incluso discutir acerca de la pertinencia de los términos *canon potencial* y *canon accesible*, puesto que si consideramos el canon como el resultado de una labor de selección, el conjunto de textos que lo forman se hallaría justo en el estadio previo, y quizás sería más acertado hablar en este caso de “corpus” y no de “canon”, reduciendo definitivamente la clasificación a los dos tipos de canon críticos.

Canon y antología guardan una estrecha relación, al erigirse el primero como conjunto de textos a los que la tradición ha otorgado el estatus de obras más representativas en detrimento de otras que necesariamente quedaron excluidas (excluidas del canon, que no necesariamente del corpus literario), y al estar constituida la segunda por compilaciones de textos considerados más importantes que el resto de sus coetáneos y propuestos por el antólogo para convertirse en representativos, es decir, para quizás acabar formando parte de un canon. Quedaría así establecido un paralelismo entre ambos conceptos gracias a la estrecha relación que mantienen entre sí en tanto que de compilaciones se trata, pero siempre teniendo en cuenta que la diferencia entre canon y antología es una cuestión de grado: el canon literario sería, pues, el conjunto de obras consideradas imprescindibles que componen la historia de la literatura de un pueblo o nación<sup>12</sup>, mientras que en la antología se recogen textos a través de los cuales se quieren perfilar las líneas de una determinada corriente literaria localizada en una época y tradición concreta dentro de la historia. Se le podría atribuir al concepto de canon un carácter diacrónico mientras que la antología tendría un carácter sincrónico. La diacronía en una recopilación es interna, y viene dada por el deseo del antólogo de mostrar cierta evolución, ya sea de un género literario o del estilo de un autor

---

<sup>11</sup>. He tomado esta denominación de la clasificación de Nil Santiáñez, mucho más sencilla que la de Fowler. Santiáñez distingue simplemente entre canon institucional y canon personal, pasando por alto los conceptos de canon potencial y canon accesible. *Vid.* Eduardo Padorno y Germán Santana Henríquez, *op. cit.*, p. 82.

<sup>12</sup>. En la Antigüedad, al hablar de canon, se hacía referencia más bien a autores que se consideraban imprescindibles para el buen conocimiento de la tradición, y no tanto de obras aisladas.

determinado con el fin de facilitar su estudio. Pero esto debe realizarse siempre en el marco de una sincronía externa, de unos parámetros temporales limitados, bien sea un período que no supere los veinte años, bien abarque varios siglos<sup>13</sup>. La dificultad de crear una antología de textos literarios que comprenda toda la tradición radica en la casi total imposibilidad de dotar a esos textos de una unidad, requisito imprescindible, como se verá, a la hora de llevar a cabo su elaboración. Sin embargo, el carácter diacrónico es inherente al concepto de canon puesto que en sí mismo ya constituye un panorama completo de la historia de la literatura y de su evolución, sin que por ello sea necesario que mantengan sus piezas un carácter unitario. Sería difícil incluso demostrar que a la hora de constituir un canon exista realmente la voluntad de trazar una línea evolutiva, ya que precisamente lo que el canon defiende es la pervivencia del estilo de los textos escogidos, y el hecho de que se reordenen por épocas no responde sino a la cronología a la que debe adherirse todo trazado histórico.

Retomando la idea de que las antologías contribuyen en gran medida a la formación del canon literario, es fácil admitir que no es posible considerarlos como fenómenos aislados el uno del otro: cuando un mismo texto aparece en un gran número de antologías, es decir, es considerado por los críticos como digno de ser antologado, más posibilidades tiene de convertirse en canónico debido al carácter representativo que se le atribuye. Para entender ese proceso hay que tener en cuenta que las antologías ayudan a la difusión de la literatura, ya que estas se revelan como obras que permiten una mayor economía de lectura al ofrecer un panorama literario amplio en un solo volumen, lo cual facilita el acceso a los textos. Cuanto mayor sea el número de antologías en las que aparece un texto, mayor número de lectores accederán a ese texto y mayor número de posibilidades tendrá de lograr la aceptación del público. Antología y canon, en conclusión, son dos fenómenos literarios que se retroalimentan dentro de una misma tradición en tanto que responden a un mismo deseo de planificación cultural, y situándolos en la misma línea temporal, se podría constatar la progresión diacrónica del canon que se nutre de los textos de cada una de las fracciones sincrónicas en las que se sitúan las antologías.

---

<sup>13</sup>. Así lo explica Claudio Guillén, *op. cit.*, pp. 375-376, al tratar de las estructuras diacrónicas. Estas suelen desplegar, tras recapitulación y estudio, una serie de opciones y variedades que se dan en un período de tiempo determinado. El antólogo, o bien suprime el tiempo histórico convirtiéndolo en sincronía, o bien se apoya en la cronología como principio de presentación.

## 2.2. LAS FUNCIONES DE LA ANTOLOGÍA

La clasificación y selección de lo mejor de cada época y de cada tradición con el fin de proporcionar textos que sirvan como modelos de creación a generaciones futuras, a las que ofrece además una perspectiva histórica de la literatura, tiene por tanto como paso previo la selección y compilación de dichos textos en las obras antológicas. Desde el siglo II d.C., fecha en la que se encuentra documentado por primera vez el término *antología* como “colección de obras”, se conciben estas como libros destinados a ofrecer al lector lo que se ha considerado mejor y más representativo de cada período: el mismo nombre, de origen griego, hace referencia a la voluntad de escoger (*légo*) las flores (*ánthos*) más bellas de un jardín<sup>14</sup>. La mayoría de autores están de acuerdo en afirmar que sus funciones se limitan a mostrar de forma sintética las directrices que rigen una época y los gustos que predominan en determinado período literario, con dos intenciones muy claras: la de conservar un legado intelectual - lo cual entraría en consonancia con las funciones del canon - y la de difundir un tipo de discurso concreto y dominante, sobre todo cuando se habla de antologías de textos contemporáneos. Estas dos funciones pueden ser resumidas en la definición que ofrece Nadine Ly, quien afirma que la práctica antológica es tan antigua como la gramática o la retórica y que está destinada a asegurar la memoria de lo esencial, de lo más útil y de lo más constructivo<sup>15</sup>. Para esta autora la antología sirve además como motor de difusión, de promoción y de publicidad, pero también de afirmación de identidad, elevándola así a la categoría de manifiesto literario. Es probablemente de Emmanuel Fraisse de quien Ly toma esta idea, puesto que fue él quien, unos años antes, en 1997, advirtió que la importancia de las antologías residía en el hecho de que estas ofrecen información sobre la literatura, pero que uno de los mayores interrogantes en torno al tema era precisamente la forma en que lo hacían:

Musée et manifeste, l'anthologie, à des degrés divers, garde nécessairement ces deux faces parce qu'elle est par essence porteuse d'une "certaine idée" de la littérature<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup>. De ahí que tradicionalmente se le haya dado también el nombre de florilegio, derivado del latín *florilegium*.

<sup>15</sup>. Nadine Ly, “La pulsion anthologique”, en Geneviève Champeau y Nadine Ly, eds., *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, pp. 35-56.

<sup>16</sup>. Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 8. Esta afirmación será desarrollada más adelante al tratar de las características generales que debe presentar una compilación para ser considerada antología, pues a diferencia de otros autores que no la distinguen de las



Llegados a este punto, sería necesario plantear la cuestión de si la antología puede ofrecer también modelos de escritura, como el canon, o simplemente nace para mostrar y afianzar los gustos de una época. Es evidente que si se admite la identificación de la antología con el manifiesto literario se está aceptando que puede ofrecer modelos a seguir. En lo que a ello se refiere, la diferencia con respecto al canon vuelve a ser de grado: este presenta textos que han influido y siguen influyendo en numerosas generaciones de autores que quieren alcanzar la grandeza de los clásicos y ofrece modelos de literatura estáticos, indiscutibles, mientras que la antología, cuando es concebida como medio de difusión de una línea dominante de estilo o pensamiento contemporánea a su autor, se caracteriza por un afán de dinamismo desde el momento en que persigue una influencia inmediata en el público y los autores para difundir y afianzar un tipo de literatura determinado.

Hay, pues, una tensión constante, tal y como afirma Fraisse, entre los dos polos funcionales en que se mueve la antología: por un lado el afán de conservación y por otro su tendencia al manifiesto como medio de difusión. Esto no deja de plantear cierto carácter contradictorio, pues se establece la paradoja de ser una manifestación literaria que busca el encierro y la conservación a la vez que un espacio de irradiación y proyección de una cultura<sup>17</sup>. En cualquier caso su razón principal de ser reside en el acto de transmisión<sup>18</sup>, ya sea a través de una lectura retrospectiva del pasado literario con el fin de comprender, desde la actualidad, los gustos de una época determinada, o bien a través de la presentación de nuevas formas literarias con la intención de favorecer el avance de la literatura. De este modo cabría diferenciar dos tipos principales de antología, en función del fin último para el que se concibe. Así, existirían las antologías-museo y las antologías-manifiesto, siendo estas últimas susceptibles de pasar a formar parte del grupo de las primeras al perder su valor como modelo del discurso a seguir por los autores contemporáneos con el transcurso de los años. La evolución inversa no podría darse, puesto que una antología-museo nace cuando ya existe cierta perspectiva histórica por parte del antólogo, que realiza su selección entre textos que ya fueron

---

colecciones y compilaciones literarias, Emmanuel Fraisse habla de “antologías” en contraposición a “formas antológicas”.

<sup>17</sup>. Cf. *Ibid.*, p. 77.

<sup>18</sup>. Se puede establecer una relación inversa entre las funciones de canon y antología: el canon tiene como objetivo ofrecer modelos que se transmitan en el tiempo, mientras que la intención principal de la antología es la de seleccionar textos que, en segunda instancia, pueden servir también como modelo a más corto plazo en el caso de las antologías-manifiesto.

publicados en su día y que gozaron de más o menos aceptación. La ambigüedad quedaría resuelta, otorgando a la antología, tal y como afirma Fraisse, un carácter ambivalente en el que las dos finalidades se relacionan siguiendo una línea evolutiva temporal. Si tomamos como ejemplo la antología de Fernando Valls, *Son cuentos. Antología del relato breve español (1975-1993)*<sup>19</sup>, se puede constatar la conciencia del antólogo de estar realizando una labor cuyo éxito solo podrá comprobarse cuando haya pasado suficiente tiempo como para poder considerarla desde cierta perspectiva histórica<sup>20</sup>. Se trata en este caso de un volumen que podría incluirse en el grupo de las antologías-manifiesto, puesto que hallamos en ella el objetivo de ofrecer al lector un panorama amplio de las directrices estilísticas que sigue el cuento español durante los últimos veinte años, con una clara intención de contribuir a la difusión de dicho género entre el público, aún hoy en muchas ocasiones ignorado. Pero también afirma Valls no tener la seguridad de que sus elecciones, en las que primó sobre todo el gusto personal, vayan a coincidir con las del resto de la crítica:

No hay antólogo sensato que no añada una disculpa a su ingrata labor; las leyes retóricas del género lo mandan, pues ya se sabe que toda antología no solo es una apuesta, sino también un cúmulo de errores que el tiempo, implacable, acaba poniendo de manifiesto [...] El único criterio que hemos seguido para escoger tanto a autores como cuentos ha sido nuestro gusto personal, aunque intentando que no desentonara con el valor y el interés literario<sup>21</sup>.

Esta recopilación es susceptible de convertirse en una antología-museo a medida que se confirme la importancia de los textos y los autores que integran su corpus en el ámbito de las letras españolas. Teniendo en cuenta que han transcurrido trece años desde la fecha de su publicación, a día de hoy ya puede considerarse como un muestrario de textos de los cultivadores de cuento que contribuyeron a la difusión del género durante el último cuarto de siglo. Como ejemplos de antologías-museo pueden citarse la realizada por Óscar Barrero Pérez para Castalia *El Cuento español 1940-1980*<sup>22</sup>, publicada en 1989, y la de Medardo Fraile, *El cuento español de posguerra*, publicada por Cátedra en 1986 y reeditada en 1995<sup>23</sup>. Ambas buscan ofrecer un panorama amplio

---

<sup>19</sup>. Cf. Espasa Calpe, Madrid, 1993.

<sup>20</sup>. “En la elección de un pasado está la semilla del futuro”, Fraisse, *op. cit.*, p. 351.

<sup>21</sup>. Fernando Valls, “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, prólogo a *Son cuentos. Antología del relato breve español (1975-1993)*, *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>22</sup>. Cf. Castalia, Madrid, 1989.

<sup>23</sup>. Cf. Cátedra, Madrid, 1986.

de la situación del cuento durante un período histórico limitado como fue el de la posguerra española y los primeros años de la transición democrática, que ya podía abordarse de forma retrospectiva. No habría manifiesto en este caso, sino un deseo de contribuir al estudio de la historia de la literatura en nuestro país, ya que ambos autores exponen en los respectivos prólogos la línea evolutiva que siguió la narrativa durante esos años.

### 2.3. CRITERIOS DE COMPOSICIÓN DE LA ANTOLOGÍA

Según la definición que ofrece Marcos Martínez, se entiende por antología toda “colección de textos o fragmentos unidos por unas ciertas características comunes: autor, género, país, época, estilo... escogidos de acuerdo con determinados criterios: perfección artística, utilidad didáctica, función ideológica...”<sup>24</sup> Es precisamente este carácter unitario el que confiere a la antología su valor como muestrario o manifiesto literario al percibir el lector en ella unas líneas discursivas bien definidas. Pero aún queda por resolver la cuestión de qué es aquello que confiere unidad a los textos de una antología y cómo podemos distinguirlas de lo que Emmanuel Fraisse llama *formas antológicas*. Sin duda, para lograr esta unidad es imprescindible la labor del antólogo que, a través del aparato paratextual, puede conferir una unidad a los textos que forman la antología. Hay que tener en cuenta que al hablar de antología literaria se está hablando de la idea de “sistema”, de lo cual se extrae que debe haber un perfecto orden en medio del desorden que puede sugerir a primera vista el ensamblaje de piezas literarias: según la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, en el que la literatura se concibe como una estructura compleja y diversificada de subsistemas que se interseccionan, la literariedad de un texto depende siempre de la interacción de todos los componentes del sistema. La validez de una antología, por tanto, depende de la interacción de todas las piezas que lo componen<sup>25</sup>.

Es precisamente el grado de presencia o ausencia del autor lo que permite establecer la distinción entre antologías y formas antológicas. Estas últimas suelen carecer de aparato crítico, o por lo menos de la exposición de unos criterios claros que permitan al lector comprender cuáles han sido los pasos a seguir en el proceso de

---

<sup>24</sup>. Padorno y Santana Henríquez, *op. cit.*, p. 94.

<sup>25</sup>. Vid. Itamar Even-Zohar, “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, en Montserrat Iglesias Santos, ed., *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 23-52.

selección. Consisten en la yuxtaposición de una serie de textos cuya aparición en la compilación se debe a un criterio subjetivo por parte del antólogo, que deja a la competencia del lector la tarea de conferirles una unidad y un orden. El carácter unitario en este tipo de obras, tal y como advierte Geneviève Champeau, puede darse a través de la temática de los textos o por la pertenencia a un mismo género<sup>26</sup>. Champeau analiza la importancia de las antologías regionales en España, puesto que de un tiempo a esta parte han cobrado especial relevancia para poner de manifiesto la riqueza cultural y literaria de determinadas zonas a las que hasta no hace mucho no se les había prestado atención. En este caso es fácil advertir aquello que confiere unidad al volumen, muchas veces ya en el mismo título, sin que sea necesaria la intervención de la voz del antólogo: el sentimiento de pertenencia a un mismo lugar por parte de los autores escogidos, la constante temática territorial, los rasgos comunes compartidos por los personajes que aparecen en los textos... Sin embargo, hay que constatar que en este tipo de formas antológicas en las que no aparece la voz del compilador, por tratarse de obras en las que predomina un claro deseo de difusión y de manifestación de la importancia de un tipo de literatura regional que normalmente no suele estar todavía muy afianzado, muchas veces la labor de selección no queda sujeta a la dinámica de inserción- exclusión, como debe ocurrir con las antologías, sino que se trata de la recopilación del mayor número de textos posibles para ofrecer a los lectores un amplio panorama de las prácticas literarias de la comunidad en cuestión. Quedaría limitada esta práctica únicamente al deseo de difusión, sin llevar a cabo todavía una labor de crítica, y por tanto, no habría una intención de hacer historia literaria sino de proporcionar material (muchas veces inédito) susceptible de pasar a formar parte de esta historia.

Emmanuel Fraisse, en consonancia con otros muchos autores, discrepa a la hora de considerar dichas colecciones y compilaciones literarias iguales a las antologías. Según este autor, para que se pueda hablar de antología debe existir una intención por parte del antólogo de inscribirse en el marco de la historia literaria, teniendo siempre en cuenta una conciencia crítica de la literatura. Esta intención debe ser presentada y argumentada en el paratexto<sup>27</sup>, ámbito donde la voz del antólogo cobra una mayor fuerza. El primer elemento paratextual con el que se enfrenta el lector de una antología es el

---

<sup>26</sup>. Cf. Geneviève Champeau, "Las antologías regionales de narrativa en España desde 1975", en Geneviève Champeau y Nadine Ly, *op. cit.*, pp. 117-132. Al contrario de Fraisse, Champeau no distingue entre formas antológicas y antologías, puesto que, ante la ausencia de voz antologadora, el lector goza de una autonomía total para, a través de su lectura, darle unidad al volumen.

<sup>27</sup>. Genette define "paratexto" como zona de transición y de transacción. Este permite una mejor acogida del texto y una lectura más pertinente a los ojos del lector. *Vid.* Gérard Genette, *Seuils*, Seuils, París, 1987.

título que se le da al volumen, sin duda la primera frontera que debe cruzar el lector. A partir de la definición que da Elvire Gómez-Vidal a propósito del título, tomando como ejemplo el de la antología publicada por Alfaguara en 1994, *Cuentos de la Isla del Tesoro*, se puede observar la importancia de este elemento a la hora de comprender cuáles son los objetivos de la obra, pues todo título supone una puerta de entrada al texto y una predisposición a la lectura<sup>28</sup>, además de ciertas expectativas que el lector espera que se cumplan una vez finalizado el recorrido:

El título levanta una isotopía, una red de fenómenos semióticos que aseguran la cohesión y la coherencia de un recorrido de lectura. Asienta jerarquías, crea prioridades, dibuja corredores en la masa narrativa...<sup>29</sup>

De este modo, tal y como afirma Gómez-Vidal, se crea una compleja armazón entre los textos, pues todo lector proyecta una serie de expectativas que espera encontrar en los cuentos que componen el volumen: en todos ellos, el hipotexto de Robert Louis Stevenson debe dejarse intuir de forma más o menos explícita. En este ejemplo se establece una unidad temática y de género, pero en otras ocasiones el título tiene por objetivo plasmar una carácter unitario que tiene más que ver con la coincidencia en el tiempo de los textos, con la pertenencia a un mismo género o a un tipo de discurso determinado, o, como ya se ha visto, con la pertenencia a una misma región o a un mismo país por parte de los autores, sin que por ello deba existir un predominio de coincidencias temáticas. No obstante, a pesar de que quizás en ocasiones el tema no es el elemento de mayor fuerza a la hora de conferir unidad, sí parece lícito afirmar que toda antología presenta una serie de textos que en mayor o menor medida coinciden, si no en uno principal, sí en temas secundarios que el lector puede vislumbrar y que sin duda llevaron al antólogo a escoger ciertas piezas en detrimento de otras. Si lo que se pretende es dar una muestra de las líneas estilísticas y de pensamiento de la literatura de un período determinado, es lógico pensar que autores que desarrollan su labor artística en una misma época puedan tener inquietudes y preocupaciones similares, aunque en cada uno predominen unos asuntos sobre otros. Se trata de la politextualidad a la que se

---

<sup>28</sup>. Cabe decir que, además de un factor de unidad, el título funciona también como cebo publicitario al establecerse a través de él la primera toma de contacto entre la obra y el lector, por lo que a la hora de escoger un título entran en juego también factores comerciales. También Hans Robert Jauss habló de la existencia de un “horizonte de expectativas” que se crea el lector al abordar el estudio de los géneros literarios.

<sup>29</sup>. Elvire Gómez-Vidal, “En los lindares del fenómeno antológico: entre el espejismo comercial y el poderío de la letra”, en Geneviève Champeau y Nadine Ly, *op. cit.*, p. 306.

refiere Federico Bravo en su artículo “Les pratiques anthologiques. Pour une critique du fragment”<sup>30</sup>, según la cual “hay que establecer aquello que confiere a los fragmentos reunidos una unidad interna que los erige como sistema más allá de las estrategias unificantes del compilador”. Tarea del antólogo es dejar constancia de esta unidad dentro de la diversidad que supone toda compilación. Retomando las ideas de Champeau, la forma antológica es un canal privilegiado para la afirmación de la diferencia, puesto que potencia la afirmación de una realidad colectiva que emerge de voces múltiples. Compara Champeau la estructura de la antología con la de una comunidad humana que consideraba “ideal”, por presentar una unidad suficiente como para que quede asegurada su identidad y que sea lo suficientemente diversa para garantizar su vitalidad, esto es, su pervivencia y capacidad representativa. Pero hay que insistir en la discrepancia con Fraisse respecto a la presencia del antólogo, sin duda necesaria para evitar la dispersión por parte del lector, que no siempre será un destinatario con amplias competencias literarias y por tanto necesitará una guía que le ayude a dar un sentido a la obra ante la que se halla.

La manifestación más importante de esta guía, por ser donde el autor-antólogo goza de un mayor espacio argumentativo, debe hallarse en el prólogo. Este elemento paratextual, como el título, es imprescindible a la hora de emprender la tarea de elaborar una antología. Es en prólogo donde el antólogo debe cumplir sus funciones como tal, es decir, debe, a través de él, ofrecer las bases que ayuden a interpretar el texto antológico estableciendo la relación entre las piezas y haciendo perceptible el entramado que constituye la tradición, puesto que toda antología es ya el resultado de una concepción histórica de la literatura. Marie Estripeaut-Borjuac en “Le prologue comme délimitation du territoire de l’anthologie”<sup>31</sup> habla de la noción de “territorio”, entendido como intertextualidad, que sugiere la existencia de tres grandes criterios a seguir para justificar los propósitos de una antología: el tiempo o la época en que se inscriben los textos, la estética imperante o la corriente literaria del momento, y el juicio del antólogo, siendo este último el más importante al que se subordinan los dos anteriores.

Estripeaut lleva a cabo una clasificación de los prólogos en función del tipo de antología que presentan y que tiene mucho que ver con estos tres criterios fundamentales. Cuando se trata de tomar en consideración una corriente literaria

---

<sup>30</sup>. Champeau, Geneviève y Nadine Ly, *op. cit.*, pp. 19-34. Hay que tener en cuenta que Bravo se refiere a las antologías que recogen fragmentos de novelas, pero su idea de la cohesión puede ser extensible a otros tipos de compilación, como la que analizamos en este estudio.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, pp. 103-114.

determinada, esto es, cuando el criterio que impera es el del estilo, la autora habla de prólogo-manifiesto. No es necesario advertir la coincidencia del nombre con aquel que se le ha venido dando a uno de los dos grandes tipos de antología de los que se ha hablado, siendo evidente que ambos textos están estrechamente ligados entre sí. En este tipo de prólogos, y por supuesto en las antologías a las que acompañan, prevalece la lógica de exclusión ya mencionada y condicionada por la subjetividad del autor, que lucha por imponer sus convicciones con el fin de dar a conocer y afianzar un tipo de literatura determinado. Suelen ser antologías prospectivas, ya que buscan la pervivencia de los textos escogidos en el tiempo como representantes de una tradición, y solo el paso de los años permitirá constatar el acierto del antólogo. Cuando el criterio que impera es el más puramente subjetivo, Estripeaut habla de prólogo-amoroso. En él, el autor justifica sus elecciones basándose únicamente en su gusto como lector, de ahí que Pedro Salinas lo considerase como el de más encanto, puesto que de él se desprende una gran libertad gracias al hecho de que en realidad el antólogo no tiene nada que justificar. El último tipo de prólogo es el que la autora llama prólogo-retrospectivo, propio de aquellas antologías en las que el compilador se remonta en el tiempo para conseguir los textos. Esos serían los que abrirían la puerta de entrada a las mencionadas antologías-museo, en las que queda demostrada la premisa de que la literatura debe integrarse y considerarse siempre dentro de la progresión histórica de la humanidad: son antologías que reúnen textos representativos de una época pasada y un movimiento cultural determinado dentro de la historia de la literatura.

Esta clasificación, que puede parecer a priori formada por grupos compactos e inamovibles, es en realidad maleable. En todos los prólogos, si bien debe predominar uno de los caracteres mencionados, es posible que se filtren rasgos de los otros dos. Quizás el de mayor pureza fuera el que introduce una antología estrictamente subjetiva, ya que el autor no tiene la obligación de justificar su elección más allá de la afirmación del placer que la lectura de dichos textos le ha proporcionado. Así lo afirma Ernesto Sábato en la carta-prólogo a su compilación *Cuentos que me apasionaron*, realizada para Planeta en 1999, en la que no esconde su deseo de contribuir a que los textos que escoge formen parte de lo que él llama “gran literatura”:

Una de esas noches quedé pensando, admirado, en la capacidad salvadora del arte y decidí volver a reunir, como hace años, cuentos y poesías que me apasionaron con el deseo de inclinarlos hacia la gran literatura<sup>32</sup>.

En ningún momento menciona Sábato la palabra “antología”, ni establece el seguimiento de ningún criterio unitario más allá del puro placer que los textos presentados le proporcionaron en sus ratos de ocio. De esta forma puede reunir en un mismo volumen autores tan dispares como Franz Kafka, Robert Louis Stevenson o Jorge Luis Borges. Sin embargo, la breve biografía de su autor que precede a cada uno de los cuentos escogidos permite al lector atento constatar que en todos los casos se trata de escritores que fueron muy importantes para las letras de sus respectivos países, todos distintos, realizando así un recorrido por la tradición cuentística moderna occidental. En el caso de los prólogos-manifiesto y los prólogos-retrospectivos es tarea imposible descartar por completo la subjetividad del autor, mucho más en el caso de los primeros, puesto que a la hora de elegir no cuenta con el respaldo de toda una tradición crítica y de público que sí suele existir al enfrentarse a la elaboración de las antologías-museo. Según esto, igual que se ha afirmado la existencia de dos grandes clases de antologías (a las que habría que añadir un tercero formado por aquellas que solo buscan compartir el placer de una lectura) puede hablarse también de dos grandes tipos de prólogo que se corresponden, en los que no puede obviarse la subjetividad que sin duda se ha filtrado a la hora de seleccionar las piezas.

Sea cual sea la intención última del antólogo, el prólogo debe servir también para validar o justificar el recorrido que se le propone al lector para que pueda hacerse una idea de las características de determinado período o movimiento literario, bien de forma retrospectiva, bien de forma prospectiva. Así lo afirma Emmanuel Fraisse:

Conservant et disposant des textes, l'anthologie apparaît à plus d'un titre comme un musée [...] lieu d'exposition proposant un parcours, lieu de conservation fondé sur un équilibre changeant entre les salles et les magasins pour ne retenir qu'un nombre de pièces sans doute variable, mais nécessairement limité<sup>33</sup>.

Fraisse defiende la necesidad de la presencia de la voz del autor como mirada organizadora, distinguiendo así las obras que no la contienen (formas antológicas) de las

---

<sup>32</sup>. Ernesto Sábato, prólogo a *Cuentos que me apasionaron*, Planeta, Barcelona, 1999, p. 9.

<sup>33</sup>. *Op. cit.*, p. 77.



que sí (antologías), pues son precisamente los criterios de organización expuestos en el paratexto los que constituyen los principales elementos de descripción de la antología. De este modo el antólogo se erige como un superlector, que presenta su visión de la literatura desde una perspectiva crítica, y también como autor, en tanto que el trabajo de selección supone la realización de un acto creador: los textos tomados, descontextualizados, modifican el significado que tuvieron al ser concebidos como parte integrante de la obra completa del primer autor o como piezas aisladas destinadas a publicaciones periódicas, pero se recontextualizan al ser integrados en el todo de la antología otorgándoles una nueva dimensión significativa. El lector que se enfrenta de este modo a la lectura de un texto antologado no debe tener en cuenta únicamente su propia percepción o la información de la que disponga a propósito de su autor, sino también debe considerarlo dentro del todo de la antología y ponerlo en relación con los otros textos que lo acompañan. No es, por tanto, tan importante la cantidad de textos como el efecto producido por su ensamblaje, fruto de la percepción de esa unidad de la que se ha venido hablando.

Respecto a este acto creador, Alfonso Reyes advierte de la existencia de dos tipos de creación que resultan de la elaboración de una antología y que tienen que ver con las funciones que se les ha atribuido. Por un lado, cuando predomina el gusto personal del coleccionista, el resultado es simplemente la creación literaria de un nuevo texto; por otro, cuando se trata de antologías para las que se ha seguido un criterio histórico, que Reyes denomina científico, el resultado que se deriva de ello es una creación crítica, en la que se circunscriben las antologías-manifiesto y las antologías-museo<sup>34</sup>. En definitiva, no nos hallaríamos simplemente ante una sucesión de textos, sino que su ensamblaje supone una nueva lectura conjunta de esas piezas que ahora dentro de los márgenes de la antología no pueden ser tomadas por completo de forma individual, dando así lugar a una nueva obra y quedando insertas en un ciclo creador del que somos coautores. Esta recontextualización es posible gracias a lo que Gérard Genette llamó la “transitividad del texto”: la capacidad de migración de la obra que, gracias al antólogo, se convierte en una nueva enunciación al querer transmitir este algo distinto que el autor primero. Juan Domingo Vera Méndez define al antólogo no como un mero coleccionista de textos, sino como alguien que lee desde una posición crítica una serie de textos individualizados de entre lo diverso para alojarlos en una forma

---

<sup>34</sup>. Vid. Alfonso Reyes, “Teoría de la antología”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, vol. XIV, pp. 137-141.

nueva, la antología<sup>35</sup>, suscribiendo de este modo la teoría del proceso de creación que ya apuntó en su día Alfonso Reyes.

## 2.4. LA ANTOLOGÍA COMO GÉNERO LITERARIO

Llegados a este punto y habiendo considerado cuáles son las características que debe reunir una antología para ser considerada como tal, puede darse una definición más completa del término: se entiende por antología toda labor de recopilación y reescritura, mediante su inserción en conjuntos nuevos, de textos ya existentes seleccionados bajo criterios subjetivos y explícitos atendiendo a una serie de características comunes que confieran unidad al volumen. Dichos conjuntos ofrecen una nueva propuesta textual y funcionan como medio de difusión y conservación de la memoria literaria.

Quedaría la cuestión de considerar las antologías en el marco de la teoría de los géneros literarios. Si se acepta el hecho de que no existe antología sin la presencia de un autor, cuya voz actúa como enunciativa a través de un prólogo en el que se exponen los criterios de selección en base al establecimiento de una intertextualidad que evidencie la relación entre las piezas y que les otorga un carácter unitario, puede observarse que queda prefijada una serie de rasgos que debe respetar todo antólogo para ofrecer al lector una nueva propuesta textual. Si nos remitimos a las teorías de Gérard Genette y su definición de género literario como situación de enunciación, la antología podría encajar perfectamente dentro de este marco.

Víctor Escalante se refiere a los géneros literarios como juegos de lenguaje, entendiendo el lenguaje como proceso continuo, siguiendo las teorías de Wittgenstein<sup>36</sup>. La idea de proceso sugiere que en el lenguaje no existen las escisiones abruptas, sino que siempre hay una continuidad en la que las ideas se interrelacionan. Del mismo modo, si se entiende el género literario como juego de lenguaje, se acepta el hecho de que son tipos discursivos, y por lo tanto tampoco debe haber cortes bruscos entre uno y otro. La historia de la evolución de los géneros literarios demuestra que así es, puesto que, desde las primeras definiciones dadas en la antigüedad, los géneros han ido cambiando e interactuando entre ellos intercambiándose rasgos o fusionándose,

---

<sup>35</sup>. Vid. Juan Domingo Vera Méndez, "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, Universidad Complutense, Madrid, 2005, [edición digital], <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>>

<sup>36</sup>. Vid. Víctor Escalante, "El género literario como juego de lenguaje", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005, [edición digital], <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/juegolen.html>>

desapareciendo unos y apareciendo otros, en una dinámica de renovación constante. Por ese motivo, Escalante considera el género literario como una “entidad no definida, como un conjunto abierto de obras en permanente recomposición que participan en mayor o menor medida de múltiples características compartidas”<sup>37</sup>. La definición dada más arriba de lo que debe ser una antología permite afirmar que estas podrían considerarse como un género literario más, puesto que supone un tipo concreto de discurso<sup>38</sup> que debe cumplir con una serie de características; es, por tanto, tal y como lo definió Todorov, un modelo de escritura que ha pervivido a lo largo de la historia. Fernando Lázaro Carreter recoge esta premisa para dar su definición. En su opinión, se puede hablar de género cuando un escritor encuentra los modelos estructurales para su propia creación en el marco de la tradición literaria, una estructura compuesta por diversos elementos significativos que desempeñan unas funciones determinadas<sup>39</sup>.

No todos los críticos están de acuerdo con esta premisa. Claudio Guillén define el concepto de género literario para excluir después las antologías de su campo de acción:

El género es una invitación a elementos de diversa índole que actúan simultáneamente como un todo organizado en una estructura autosuficiente cuyo estudio ha de afrontarse desde una perspectiva estructural y temática pero también histórica, desde la cual explicar que una sociedad, en un determinado momento, perpetúa como norma estética una realización discursiva<sup>40</sup>.

Para Guillén las antologías no son modelos de escritura, tal y como afirmaba Todorov con respecto a los géneros, sino una forma de presentación que el antólogo realiza como ejercicio crítico de creación. Y es que desde este punto de vista, y si tenemos en cuenta que las antologías –que no su definición - existen desde que existe la literatura, veremos que su modo de composición no ha variado demasiado a lo largo de los siglos, e incluso que siempre han tenido el mismo cometido, quedando excluidas de las constantes de renovación y reformulación que ha caracterizado la evolución de los géneros. Por tanto, no es la antología como tal la que nos permitiría explicar la perpetuación de una norma estética, pero sí que se nos revelaría como testimonio de ese afán de perpetuación. Sin embargo, insiste Guillén en la interacción de elementos de

---

<sup>37</sup>. Escalante, *op. cit.*

<sup>38</sup>. Precisamente Fowler define “género literario” como un discurso institucionalizado en una serie de propiedades que se deben cumplir. *Vid. op. cit.*

<sup>39</sup>. *Vid.* Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 141.

<sup>40</sup>. *Ibid.*, p. 137.

diversa índole que forman una totalidad organizada en una estructura autosuficiente, y eso es precisamente lo que encontramos al hablar de fenómeno antológico. Hay que tener en cuenta que, desde el estructuralismo, el género literario se ha considerado como parte del todo que es el sistema literario, y que siguiendo la lógica de inclusión-exclusión, la clase elegida por parte del escritor a la hora de emprender una labor de creación se diferencia de las demás precisamente no siendo lo que no es. Esto significaría que en el momento en que, recuperando las ideas de Alfonso Reyes, el autor escoge como modelo de creación el de la antología, está haciendo una distinción entre esta y el resto de géneros literarios que tiene a su alcance, movido por la consecución de una finalidad precisa que no sería posible alcanzar con el empleo de cualquier otro género.

Fokkema considera también la obra literaria no como una acumulación de procedimientos, sino como un conjunto organizado compuesto de factores de diversa importancia, y habla a propósito del género literario como conjunto de obras que reúnen ciertos elementos comunes en el que el concepto de orden discursivo es insuficiente por lo que tiene de meramente lineal. Para él es mejor hablar de sistema discursivo, ya que la forma revela una voluntad de conjunto. Según esto, también cabría tener en cuenta, además de la proyección externa de la teoría del sistema en lo que respecta a las antologías, que ellas mismas, en una dimensión interna, responden al mismo funcionamiento. Al igual que el conjunto de textos que forma un género literario, las piezas que componen una antología deben responder, como ya se ha visto, a una serie de características y elementos comunes que justifiquen su presencia en dicho corpus. En este caso, no solamente conocemos la existencia de una tradición (de un todo) que en un plano abstracto justifique la inserción de las unidades en el conjunto gracias a nuestra competencia cultural, sino que hay una voz manifiesta –la del antólogo – que debe dejar constancia de la unidad que interrelaciona los textos escogidos.

Es interesante el estudio que realiza Cécile Alduy<sup>41</sup> acerca de *les Amours*, compilaciones de textos poéticos con el motivo recurrente del canto del amor de un poeta a su dama, para hacer una última consideración acerca de los géneros literarios y la inserción de la antología en su campo de acción. Habla Alduy del paso de un texto a un “texto de textos”, que dio como resultado la constitución de un género literario

---

<sup>41</sup>. Cécile Alduy, “Les amours au 16ème siècle: le recueil comme genre macrotextuel”, en Irène Langlet, ed., *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 88-96.

dotado de reglas y de una poética propia, que no solo definió un tipo de discurso sino sobre todo un modo de organización. Se trataba en este caso de compilaciones, no de antologías, pero suponía la configuración de una entidad superior que transfiguraba la simple yuxtaposición de piezas en un conjunto de textos unidos por una serie de relaciones transversales. La unidad en este caso se la proporciona la temática y la estructura de los textos, cosa que no siempre tiene que darse cuando se trata de una antología. Pero podría establecerse un paralelismo entre ambas formas de recopilación, al afirmar que en la antología se pueden hallar otros muchos rasgos que permitan hablar de unidad: la pertenencia a una misma época, a un mismo autor, a un mismo género... Quedaría demostrada la adscripción de la antología a la categoría de “género macrotextual”, puesto que se trata de un texto compuesto de textos en el que el compilador debe respetar unas normas discursivas básicas que ayudarían a integrar sus elecciones en un sistema bien organizado.

Antología como resultado de un trabajo crítico de selección destinado a proporcionar textos significativos que engrosen el corpus canónico, pero también antología como obra con una entidad literaria propia, como género literario autónomo dotado de una serie de reglas que en mayor o menor medida debe cumplir. A través del estudio de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, de Francisco García Pavón, se puede constatar la presencia de todos los factores mencionados anteriormente. Pero no se trata únicamente de demostrar hasta qué punto el autor cumplió con sus funciones como antólogo, al dotar a su compilación de un aparato paratextual en el que se justificaba su labor, sino también de considerar en qué medida la aparición de esta antología fue importante desde una perspectiva literaria, histórica y social. Desde la perspectiva de la teoría literaria, las tres ediciones de la antología de Gredos pueden servir para mostrar las diversas funciones del género que se han venido apuntando a lo largo de estas páginas. Los cuentos que en ella se incluyen, si bien de temática muy variada, tienen en común el afán por reflejar una época mediante la recreación de unos espacios y unos personajes que muchas veces muestran más de lo que puede parecer tras una primera lectura, convirtiéndose en un valioso testimonio del sentir de toda una época y de la vitalidad de un género, el cuento, que poco a poco ha ido adquiriendo un estatus similar al de los géneros considerados mayores, sobre todo gracias a la labor de escritores, críticos y antólogos que, como Francisco García Pavón, contribuyeron a que así fuera.

De este modo, en función del momento de publicación y de los textos escogidos, cada una de las ediciones tiene una función concreta dentro del género de la antología, al tiempo que los cuentos se recontextualizan al pasar a formar parte de una obra mayor y pueden así ser tomados en su conjunto, pues se trataba de piezas dispersas en las publicaciones periódicas de la época o, en el mejor de los casos, incluidas en un volumen de cuentos de su autor. Pero para poder constatar el logro de este trabajo de recuperación, reinserción, difusión y, en algunos casos, canonización, hay que atender a la época y las características del género en la que las antologías y los textos se inscriben, para poder ver de este modo hasta qué punto Francisco García Pavón contribuyó al afianzamiento del cuento en el siglo XX.

### 3. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: EL CUENTO DESDE LA GUERRA CIVIL HASTA LOS AÑOS OCHENTA

#### 3.1. LOS AÑOS CUARENTA: LA BÚSQUEDA DEL CAMINO

Los años que siguieron inmediatamente a la guerra civil fueron duros en todos los aspectos de la vida española y, como no podía ser menos, por supuesto también en la literatura. España perdió a gran parte de pensadores y escritores que tuvieron que continuar su labor de creación y de investigación en el exilio, y aquellos que permanecieron en el país y cuyas ideas eran susceptibles de ser consideradas ajenas al régimen debían batallar contra la censura que se impuso en todos los ámbitos culturales, lo cual hizo de la publicación una tarea ardua para muchos de ellos, cuando no imposible. Ángeles Encinar y Anthony Percival, en su prólogo a la *Antología de cuento español contemporáneo*<sup>42</sup> hablan de los años cuarenta como una década de conformismo y mediocridad cultural, carencias provocadas por las presiones psicológicas bajo las que trabajaron los intelectuales. El cuento también sufrió esta situación, probablemente con más intensidad, puesto que la novela siempre fue el género narrativo por excelencia, y muchos críticos están de acuerdo en el hecho de que no es que no se escribieran cuentos, pues fueron muchos los escritores que los cultivaron, pero el vacío editorial al respecto era muy grande. Joaquín Millán<sup>43</sup> advierte la gran proliferación de publicaciones periódicas que existieron durante los treinta primeros años del siglo dedicadas exclusivamente al cuento, siendo la precursora *El cuento semanal*, cuya primera aparición en 1908 sirvió como punto de partida a este fenómeno cultural. Sin embargo a partir de los cuarenta estos medios de difusión desaparecen casi por completo, y el cuento pasa a ocupar un segundo lugar en revistas y periódicos dedicados a otros asuntos literarios que sin embargo lo utilizaban como ornamento necesario. Francisco Melgar, director de la revista *Domingo*, atribuyó esta desaparición a la falta de interés por parte del público y los escritores y a la ausencia de calidad en este tipo de creaciones. La brusquedad con que se abandonó esta práctica editorial debe ser considerada en el marco histórico que propició la guerra civil,

---

<sup>42</sup>. Cf. Cátedra, Madrid, 1993.

<sup>43</sup>. Vid. "El cuento literario español en los años 40. Un género a flote", *Las Nuevas Letras* (Almería), 8, 1988, pp. 80-86.

acontecimiento que provocó un cisma en todos los ámbitos de la cultura española, no resultando extraño que, habiendo sido tradicionalmente el cuento considerado un género menor, autores y editores prefirieran dedicar sus esfuerzos al prestigioso campo narrativo que proporcionaba el cultivo de la novela. En 1940 José Francés definía el cuento como un “género difícil, de síntesis y de emoción, de concretos resortes para el interés rápido, para promesa bien dosificada. El cuento no puede ser una novela corta estrangulada ni una crónica de fútil asunto, o una paráfrasis enfática de vulgares episodios”<sup>44</sup>. Esta consideración resulta muy importante en un año como 1940, ya que la mayoría de los críticos están de acuerdo en que en dicha época fueron muchos los que, engañados por la aparente sencillez del texto debido a su carácter breve, se lanzaron a la tarea de escribir cuentos que no tendrían ningún interés literario más allá del que le dieran unos cuantos lectores contemporáneos fugaces, como lo fueron la mayoría de estos autores. Se establece así una paradoja: el mundo editorial no presta apenas atención al cuento y sin embargo muchos autores noveles lo cultivan. Pero esta contradicción no es tal si se tiene en cuenta que en esta época era muy común todavía pensar que la escritura de cuentos era un paso previo para escribir novela, teoría que hoy día no tiene ninguna validez. Este error de percepción y la consecuente ausencia de técnica, sin duda, llevarían a quienes se guiaban por estas premisas a agotar las posibilidades narrativas de los relatos.

Al margen de estas breves incursiones, hubo en los años cuarenta escritores que dedicaron sus esfuerzos al cultivo del cuento con mayor fortuna estilística y técnica, y cuya aportación contribuyó en gran medida al mantenimiento en activo del género. Aunque fueron pocos los editores que apostaron por la publicación de libros de cuentos de un autor, sí es notable la proliferación de ellos en revistas y publicaciones periódicas. El elemento básico era la anécdota, un pequeño fragmento de vida narrado con una gran dosis de fantasía cuando esta, sin embargo, era casi inexistente en la novela. A partir del fin de la guerra, el realismo español, afirma Millán, quiere reflejar una verdad social, por muy desoladora que sea, aunque con ello simplemente se pretenda mostrar una realidad sin ningún afán de crítica<sup>45</sup>, y esta actitud, propia de los novelistas, irá adquiriendo un mayor protagonismo también en el cuento. Es destacable la acertada

---

<sup>44</sup>. *Apud.* Joaquín Millán, *op. cit.*, p. 82.

<sup>45</sup>. Respecto a esto Anthony Percival advierte la ventaja con la que contaban los escritores exiliados, que gozaron de una mayor libertad de análisis y de crítica y de una apertura cultural que no existía en la España de posguerra, y que les permitió entrar en contacto con escritores y tendencias extranjeras que no dudaron en incorporar y reformular en sus textos, *apud.*, “El cuento en la posguerra” *Las Nuevas Letras* (Almería), 8, 1988, pp. 87-93.



compaginación de tiempo y espacio en una corta extensión, pero todavía no era frecuente el monólogo interior, con el tratamiento psicológico de los personajes que implica, ni el empleo retrospectivo del tiempo, ni la superposición de planos narrativos.

Encinar y Percival distinguen cinco generaciones en la historia literaria del siglo XX, de las cuales, aquí nos interesan más las dos primeras para comprender la evolución de la literatura. Por un lado, la de aquellos que intentaron recuperar la herencia gongorina, una de las generaciones más conocidas y apreciadas de las letras españolas, la del 27, con grandes nombres como Federico García Lorca, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre o Rafael Alberti que, si bien casi todos publicaron algún libro de cuentos o de prosa narrativa breve, son hoy día reconocidos sobre todo por su obra poética; por otro, la del 36, en la que el rasgo más destacado fue la imposición en la narrativa de una visión tremendista como contrapunto a la literatura sentimentalista y evasiva. Los del 27 quisieron recuperar a través de sus escritos la memoria de Luis de Góngora con motivo del tricentenario de su muerte, pero su evolución como grupo literario estuvo marcada en parte por el transcurso de los acontecimientos históricos, pues si bien arrancaron con un interés arraigado en el más puro formalismo en el uso del lenguaje poético, precisamente a partir del año 27 se empezó a percibir en la producción de estos autores un acercamiento a cuestiones más en consonancia con el ser humano, como el amor y el tiempo, sin duda muy influenciados por las vanguardias, para derivar finalmente en un existencialismo cargado de angustia después de la muerte de uno de sus mayores representantes a manos del ejército nacional en el año 1936, Federico García Lorca.

Fue precisamente este año el que dio nombre a la generación siguiente, la del 36, cuyo máximo exponente fue Camilo José Cela. Las vicisitudes históricas obligaron a despojar toda manifestación cultural de cualquier tinte de compromiso sociopolítico que se alejara de los preceptos morales del nuevo régimen, pero Cela logra marcar un antes y un después a partir de la publicación de su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942), prácticamente la única representante de la corriente del tremendismo. Sus bases las encontramos en la literatura de William Faulkner, un autor muy apreciado en Francia y España, donde se recibió su obra como una respuesta a las necesidades expresivas del momento: se encontró el lector de entonces frente una literatura oscura en cuanto a estilo, ante la cual no era posible asumir un papel pasivo, ya que, tal y como explica por

extenso María Elena Bravo<sup>46</sup>, el arte del autor estadounidense consistió en tomar las cosas tal y como se daban en la vida real, aisladas y concretas. Dichos elementos forman una realidad fragmentada cuya única reconstrucción posible es la del lector a partir de los datos que le proporcionan los personajes mediante su discurso. Faulkner es uno de los maestros iniciadores del empleo del psicologismo en la construcción de los personajes al cederles la palabra a través del monólogo interior y gracias a la técnica del *fluir* del dictado de su conciencia, y en España, si bien esta tendencia encuentra su máxima expresión muchos años después en la literatura de Juan Benet, en sus inicios permitió la introducción de cierto dinamismo a nivel estilístico. Los detractores de Faulkner le recriminaron que su crudo realismo planteaba una serie de problemas pero no dejaba al descubierto ninguna esperanza, sino que proporcionaba morbo y crueldad gratuitos, y esto, en cierta medida, es en lo que consistió el tremendismo. En Estados Unidos se le llamó “Escuela del culto a la crueldad”, pues ambos tenían (o carecían de) un mismo contenido emocional y estético. Sin embargo, la mayor contribución de Faulkner a nuestra literatura llegaría en los años sesenta, y fue esta visión superrealista basada en la incorporación del mundo del subconsciente a través de la percepción de los sentidos, lo que se ha definido como un “contar y no narrar” a través de sugerencias, valiéndose del monólogo interior de un personaje.

Óscar Barrero Pérez<sup>47</sup> explica la razón del éxito de la literatura de estética tremendista en nuestro país precisamente por el vacío estilístico que existía. Desde su punto de vista, la literatura de los años cuarenta osciló entre este tremendismo y la literatura anecdótica o evasiva, ambas tendencias caracterizadas por la intrascendencia social y literaria que hizo de ellas una mera vía de distracción. La primera poblaba las páginas de los libros de elementos grotescos, patológicos, sangrientos. Solo hay que acercarse al cuento de Cela incluido en la segunda edición de la antología de Francisco García Pavón, “Los tontos”, donde el autor llevó a cabo una clasificación de deficientes mentales en función de su comportamiento para terminar narrando la muerte, casi siempre grotesca, que sufren a causa de esta anomalía. Si bien en muchas de las novelas de la época pueden encontrarse elementos tremendistas, Barrero Pérez advierte que no llegó a constituirse como verdadera corriente, sino más bien como rasgo que emplearon más o menos los diversos autores. El tremendismo no tuvo rivales estilísticos,

---

<sup>46</sup>. María Elena Bravo, *Faulkner en España, perspectivas de la narrativa de posguerra*, Península, Barcelona, 1985.

<sup>47</sup>. Cf. Introducción a *El cuento español, 1940-1980*, op. cit., pp. 9-41.

de modo que, explica el crítico, el lector aceptaba la sujeción hiperrealista que este le ofreció como alternativa al vacío funcional de la literatura anecdótica, siempre como respuesta a la necesidad de alejarse de la realidad, bien mediante el sentimentalismo, bien mediante el escepticismo que provocaba en el lector la sucesión de horrores del también denominado feísmo.

En cuanto a la literatura anecdótica, la preocupación amorosa era la principal protagonista, siempre con la moral cristiana como telón de fondo. Era inevitable la presencia en mayor o menor medida del tema bélico, aunque en gran parte de las obras donde aparece de forma explícita suele ofrecer una visión partidista de la contienda, con el fin último de funcionar como propaganda de los valores del vencedor. Según Barrero Pérez, este hecho propició la proliferación de voces femeninas durante esta época y, por lo menos en lo que atañe al cuento, parece que en los años cuarenta las escritoras encontraron en este género una vía de expresión idónea, a juzgar por la mayor presencia de ellas en la primera edición de la antología de García Pavón. Sanz Villanueva cita la existencia de doscientas veintitrés escritoras de cuentos en este período según un estudio realizado por Joaquín Millán, la mayoría de las cuales no continuarán con su carrera literaria más allá de la década de los cuarenta<sup>48</sup>.

Sin embargo, pertenecientes también a la generación del 36 son autores como Alonso Zamora Vicente, Miguel Delibes o el propio Francisco García Pavón. Contradiendo las palabras de Barrero Pérez, Anthony Percival y Ángeles Encinar afirman que, junto a Camilo José Cela, estos autores, si bien de estilo muy diverso, centraron ya en los años cuarenta su atención en la problemática social, psicológica y existencial de personajes tanto rurales como urbanos, de modo que la dicotomía tremendismo-literatura anecdótica como conjunto cerrado quedaría excluida, así como la negación a priori del compromiso social del tremendismo<sup>49</sup>. En base a esto cabría insistir en lo ya dicho: el tremendismo fue más bien un estilo, no tanto una corriente definida, pero una tendencia estilística<sup>50</sup> que sirvió para canalizar un sentimiento de angustia predominante en la época, lo cual ya, por qué no decirlo, llevaba implícita cierta denuncia social, aunque muy soslayada. Estos y otros muchos autores de la época echaron mano de la herencia realista más próxima, la legada por Benito Pérez Galdós o

---

<sup>48</sup>. Cf. Santos Sanz Villanueva, "El cuento, de ayer a hoy" *Lucanor*, 6, 1991, p.13-25.

<sup>49</sup>. Vid. Anthony Percival y Ángeles Encinar, eds., prólogo a *El cuento español contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1993.

<sup>50</sup>. Santos Sanz Villanueva habla de "moda tremendista" a la que se llegó para dar cauce a la inclinación existencialista de la época. "El cuento de ayer a hoy", *op. cit.*, p. 16.

Pío Baroja, para dar los primeros pasos a nivel formal hacia lo que se iría convirtiendo en el realismo social primero y el neorrealismo posterior de los años cincuenta, en un intento de profundizar en la búsqueda de nuevos caminos expresivos. Los autores mencionados más arriba pertenecen a la tendencia que Percival y Encinar han llamado neo-costumbrismo, puesto que indagan en las pasiones humanas y son los primeros intentos de dar un testimonio realista de los efectos más inmediatos de la contienda sin tomar partido, poblando los diálogos de sus personajes de giros populares<sup>51</sup> y la narración de hábitos coloquiales. Este afán por la sugerencia, por mostrar y no explicar, si bien le fue bastante criticado a Faulkner, en el caso de la narrativa de los años cuarenta en España tiene su justificación precisamente en la imposibilidad de llevar a cabo una denuncia explícita. Por todo ello, muchos críticos han llamado la atención acerca de la proliferación de visiones infantiles, a través de cuya inocencia el lector puede apreciar el mismo ambiente enrarecido que perciben los protagonistas niños y además pueden darle una significación a partir de los datos que estos les aportan<sup>52</sup>. No son pocos los cuentos en los que un niño es protagonista de la anécdota que se narra, y a través de su voz el lector percibe muchas veces la incompreensión que sienten y sufren y que condiciona su visión de la realidad, pues de nada les sirve buscar respuestas en los adultos que les rodean, siempre tan lejos y tan ajenos a lo que puedan sentir los pequeños. Muchas veces este afán por presentar protagonistas de corta edad no responde únicamente a una necesidad de expresión existencial<sup>53</sup>, sino que además sirve a los propósitos de la época: es una mirada inocente, muchas veces sin malicia, o si la tiene no es intencionada ya que tiene su origen en la incapacidad de comprender el mundo de los adultos. Por tanto pueden, con sutileza, poner en evidencia las incoherencias, las injusticias e incluso la amargura de sus mayores, siempre extraños y misteriosos.

---

<sup>51</sup>. Hay que tener en cuenta la corriente populista que empezó a surgir en esta época. Alfonso Sastre, en su libro *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, estudia las diferentes tendencias y advierte de la necesidad de compaginar el uso del lenguaje populista con cierto cuidado estilístico, ya que si no se puede caer en el abuso de las formas populares y hacer que la obra pierda todo interés literario.

<sup>52</sup>. Sobre este tema *vid.* Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Playor, Madrid, 1979. También Santos Sanz Villanueva habla de esta necesidad expresiva, aunque él no centra solo su atención en los relatos protagonizados por niños, sino que la proyecta en casi toda la narrativa existente entonces: en los años cuarenta surgen muchísimas firmas fugaces de narradores ocasionales como “resultado de una urgencia expresiva que venía de un deseo escasamente artístico de ‘evacuar’ las vivencias de la lucha”. “El cuento, de ayer a hoy”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>53</sup>. Recordemos que los escritores de esta época pudieron ser los mismos niños cuya personalidad trazan en sus relatos, de modo que en la mayoría de los casos estamos ante anécdotas creadas a partir de experiencias reales que sirven al autor para canalizar un sentimiento que él mismo sintió siendo niño.

Óscar Barrero Pérez señala como último rasgo característico del cuento una mayor dosis de fantasía en contraposición a la novela, siempre de corte realista, que puede explicarse por esa necesidad de evasión que se ha venido comentando. También Ángeles Encinar y Anthony Percival están de acuerdo en que los autores de cuentos de la generación del 36 compartían un interés por el humor y la ironía además de una acentuada atracción por lo fantástico. Sin embargo, Francisco García Pavón la echa de menos a la hora de componer la que fuera primera edición de su antología, sin duda porque, en ese momento, terminando ya la década de los cincuenta, lo que primaba era ese realismo que se exigía a los intelectuales a fin de delinear los contornos de una literatura comprometida socialmente, o quizás porque, la mayoría de relatos fantásticos respondían a esa necesidad escapista de distracción tan poco del agrado de García Pavón, lo cual le debió llevar a evitar, en la medida de lo posible, aquellos textos que no tuvieran cierta relevancia social o existencial. De la misma opinión es Santos Sanz Villanueva, para quien la fantasía tiene una presencia esporádica y marginal en el cuento de los años cuarenta. Sin duda, la fantasía nunca era el aspecto dominante en la narrativa de la inmediata posguerra, pero en cualquier caso puede decirse que, mientras en lo que se refiere al cuento tenía una presencia más o menos notable, al hablar de novela el carácter fantástico queda prácticamente excluido. Francisco García Pavón incluye algunos cuentos fantásticos en su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, títulos como “Las hadas del viento del Oeste”, de María Luisa Gefaell, “José en el Camposanto”, de Carlos Edmundo de Ory, o “Juego de niñas”, de Medardo Fraile. Escoge además “El paracaidista y la tierra” de Francisco Alemán Sainz para incluirlo en esta primera edición, autor que echó mano de la fantasía más a menudo. Y aún reincidirá en la siguiente edición cambiando de cuento, pero sustituyéndolo por otro también de corte fantástico titulado “En una esquina del bar”. Con estos textos reivindicaba la necesidad de una mayor dosis de fantasía en el cuento y en la narrativa en general, tan sobria a veces y tan falta también, según el antólogo, de sentido del humor<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup>. No hay que olvidar la presencia de un grupo de escritores a los que se suele llamar “la otra generación del 27” que hicieron del humor su mayor rasgo distintivo. Hablamos de autores como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Tono, Edgar Neville o José López Rubio. La mayoría, quizás exceptuando a Gómez de la Serna, centró sus intereses principalmente en la dramaturgia y la cinematografía, triunfando algunos incluso en Hollywood. Tal es el caso de Enrique Jardiel Poncela o Edgar Neville, pero todos hicieron alguna incursión en el género narrativo. Vertían en sus obras un humorismo de raíz intelectual, del que se traslucía una visión existencialista en el tratamiento de los temas. Encontraron en las publicaciones *La Ametralladora* y *La Codorniz* su mejor vía de expresión y difusión. Poca repercusión tuvo esta línea del humor en el cuento, aunque no fue inexistente. No obstante, no tiene ecos en la

### 3.2. EL CUENTO EN LOS AÑOS CINCUENTA Y PRIMEROS SESENTA: LA EDAD DE ORO

Son muchos los críticos que se refieren a la década de 1950 como la época dorada para el cuento español. Lo cierto es que, después de los primeros y más duros años del franquismo, en los años cincuenta empieza a desarrollarse una nueva estética realista que sirvió a los intereses de ciertos autores que ansiaban denunciar la situación en la que se encontraba la sociedad en nuestro país. Este nuevo modo de realismo social y sobre todo su faceta más humanista, el neorrealismo, fueron idóneos para este empeño y encontraron en el cuento su vehículo más apropiado. Fue ese carácter de instantaneidad del cuento lo que quizás llamó más la atención de autores como Ignacio Aldecoa o Daniel Sueiro, cuya producción literaria estaba compuesta sobre todo por cuentos, pero lo cierto es que en dicha época todo el mundo los escribía y a juzgar por la proliferación de premios literarios, el gran número de revistas y las cada vez más numerosas editoriales que prestaron atención a este género hasta entonces bastante infravalorado, parece legítimo hablar de los años cincuenta como la época más importante en lo que se refiere a redefinición y cultivo del cuento en España.

En palabras de Alonso Zamora Vicente, en los años cincuenta no se hacía el cuento “del absurdo, de lo loco y lo vano”<sup>55</sup>, sino que con el neorrealismo los escritores encontrarían una vía de expresión con un tono mucho más humanista que político. Si en los años cuarenta a través del cuento se canalizó la urgencia expresiva que provocó el deseo de evacuar las vivencias de la guerra muy a menudo a través de los excesos del tremendismo, durante la década siguiente los escritores se preocuparían más por dar un sentido funcional a su labor a través de la denuncia implícita de ciertos aspectos de la sociedad que, inevitablemente, escondía tras de sí una toma de posición política. Los orígenes del neorrealismo<sup>56</sup> deben buscarse en Italia, algunos años antes de su penetración en las fronteras españolas. El término fue acuñado en dicho país por el periodista Arnaldo Bocelli en 1931 y se empleaba para definir una corriente artística en

---

antología de Francisco García Pavón, pues hay que tener en cuenta que es bastante anterior. Sobre los principales autores, *vid.* Marta Sánchez Castro, *El humor en los autores de la otra generación del 27: Análisis lingüístico-contrastivo*. Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville, Peter Lang, Frankfurt, 2007; Inés Arribas, *La literatura del humor en la España democrática*, Pliegos, Madrid, 1997, o José Romera Castillo, “Perfiles autobiográficos de la *Otra generación del 27* (la del humor)”, en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Visor Libros, Madrid, 2003. También Francisco García Pavón les dedicó un estudio: *España en sus humoristas*, Taurus, Madrid, 1966.

<sup>55</sup>. *Apud.* Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Editora Nacional, Madrid, 1973, p. 78.

<sup>56</sup>. *Vid.* Luis Miguel Fernández Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

la que el universalismo de la tendencia humanista se limitaba para servir a las necesidades del escritor a la hora de realizar la defensa de ciertos hombres, aquellos que sufren por causas históricas y sociales determinadas. Gracias a las posibilidades que esta nueva tendencia ofrecía, la narrativa española y en concreto el cuento dan el paso de lo anecdótico, una literatura cuyo valor principal residía en la fuerza del argumento, hacia el deseo de plasmar una realidad localizable en tiempo y espacio y en la que lo más importante era la recreación de ambientes y sensaciones con una clara intención de denuncia donde los desheredados, el miserabilismo y el populismo fueran las constantes. Esto fue lo que Luis Miguel Fernández Fernández denomina una “ideología de la reconstrucción”: ¿qué otra cosa podía pretenderse en una España totalmente destruida?; ¿qué si no podía esperarse de unos hombres a los que la historia había castigado primero con una guerra y luego con una sociedad desestructurada y llena de dificultades económicas, por no hablar de la opresión política? El neorrealismo se convirtió en una literatura testimonial y los escritores en reporteros forzados que se sintieron en la obligación de reflejar en sus textos una realidad que raramente podía alcanzar una vía de expresión satisfactoria en la prensa. Mencionábamos antes como ejemplo a Ignacio Aldecoa y Daniel Sueiro; el primero, si bien no es este, ni mucho menos, el único rasgo que caracteriza su obra, es representativo de los escritores que practicaban esta literatura de marcado carácter documental, y el segundo, significativamente, fue un periodista que encontró en los cuentos una vía de expresión para plasmar una realidad que no podía ser completamente veraz en los medios de comunicación tradicionales. Pero hubo muchos más; nombres como los de Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Lauro Olmo, Medardo Fraile... una amplísima nómina que daba resplandor al género y que contribuyó al hecho de que dejara de ser considerado inferior con respecto a su hermana mayor, la novela.

Los cuentos en los años cincuenta se convierten, pues, en recipientes literarios que contienen fragmentos de vida. Esta perspectiva de un hecho cotidiano en apariencia trivial llega a ser universal cuando se trasciende el costumbrismo para descubrir lo que de drama hay en cada instante de la existencia del hombre de posguerra. Problemas íntimos de insatisfacción personal, de incomprensión, de imposibilidad o incapacidad de acción, de desencanto, de frustración... todo ello encarnado en tipos humanos que van desde los niños hasta los ancianos, pasando por hombres y mujeres de muy diversa índole y extracción social. Los estamentos más bajos o más desfavorecidos de la sociedad también tuvieron cabida, y sirvieron mejor para mostrar lo que de terrible

tuvieron esos años. El neorrealismo permitió a los narradores sobrepasar el objetivismo del realismo tradicional y darle así una mayor importancia al símbolo, pues nunca mejor que en aquellos años el cuento permitió la proyección de un sentido más allá de sus fronteras textuales, rasgo característico de este género. Lo que distinguió a estos autores de sus coetáneos, enmarcados en la vertiente del realismo social, fueron sus intenciones de cambiar la sociedad desde este punto de vista humano, basándose en la bondad del hombre, de ahí que el intimismo tuviera mucha importancia, así como un cada vez más incipiente interés en el tratamiento psicológico de los personajes. El cambio enraizado en la política que defendieron los escritores puramente socialrealistas les llevó muchas veces a descuidar el estilo, puesto que se volcaron más en sus deseos de convencer que en el cultivo de la lengua. La gran paradoja de esta generación es que vieron conveniente escribir para unos hombres (la clase trabajadora) que en realidad no leía, de manera que en sus ansias por llegar a ellos emplearon muchas veces un lenguaje populista que desmerecía su literatura, y la falta de sutileza les hizo a menudo caer en textos tan evidentes como inefectivos.

Pero por muy alta que fuera la calidad del cuento, su desarrollo y expansión no habría sido posible sin el soporte material que facilitaron algunas de las revistas más prestigiosas del momento. No solo la *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset, *Ínsula*, que vio aparecer su primer número en 1946; *Fantasía* o *La Estafeta literaria*, ambas fundadas por Juan Aparicio en 1943<sup>57</sup> y 1944 y que prestaron especial atención a la poesía (en las dos se publicó, por ejemplo, el manifiesto postista impulsado por Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, además de poemas y artículos de los poetas más importantes del momento); también otras de menor tirada y que, habiendo empezado e interrumpido sus andanzas en los años cuarenta, reanudaron su publicación en la década siguiente. Es el caso por ejemplo de *La Hora*, *Semanario de los Estudiantes Españoles*, publicada por la Jefatura Nacional del SEU (Sindicato Español Universitario)<sup>58</sup>. El primer número vio la luz en 1945 y detuvo sus rotativas en 1947. Habría una segunda época entre 1948 y 1950, sin que se conociera a los responsables hasta la publicación del número 21, el 25 de marzo de 1949. La tercera época sería la más larga, aunque no superó los cuatro años de vida. En 1956, tras la

---

<sup>57</sup>. No he logrado encontrar el año de publicación del primer número, pero la referencia más antigua que aparece en las fuentes es esta de 1943.

<sup>58</sup>. Fundado en 1933, de corte nacionalsindicalista, cuya afiliación después de la guerra fue obligatoria para todos los estudiantes, y donde colaboraron Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Leopoldo Panero, pero también se publicaron cuentos de Ignacio Aldecoa entre otros.



supresión, un año antes, de la publicación de la revista *Alcalá*, volvió a aparecer *La Hora*, esta vez con el subtítulo de *Artes, letras y política*, para dejar de publicarse definitivamente en 1960. También *El Español*, aparecido en Madrid el 31 de octubre del año 1942 y que dependía de la Delegación Nacional de Prensa detendría su actividad el 3 de mayo de 1947 y volvería a la calle entre 1953 y 1962. También gozaron de cierto apoyo entre las revistas del régimen, sin duda las que en aquellos años tuvieron una mayor tirada. Fue el caso del diario *Arriba*<sup>59</sup> y su suplemento *Sí*, donde se publicaron numerosos cuentos. Lo mismo sucedió con *Haz*, la Revista Nacional del SEU, cuyo primer número sale a la luz en el mismo mes que *Arriba*, con un artículo de José Antonio Primo de Rivera. *Escorial*, dirigida por Dionisio Ridruejo funcionó también entre 1940 y 1950, con la colaboración de Pedro Laín Entralgo y Luis Felipe Vivanco entre otros. Tal y como afirmaron sus impulsores, esta publicación fue un intento de tender un puente entre un sector de Falange y la intelectualidad madrileña, resultado de una mirada distinta hacia el pasado y del interés por recuperar lo que quedaba en España después de la diáspora de muchos escritores y artistas<sup>60</sup>. Se publicaron artículos y textos de Dámaso Alonso, Azorín, Baroja y Menéndez Pidal, sobre todo de poesía. Sufragada por la Falange, constituyó un proyecto global de reconstrucción cultural, con un evidente componente propagandístico sin excluir una fuerte voluntad integradora. También *Vértice*, revista nacional de Falange, de menor tirada y dirigida entre 1940 y 1941 por Samuel Ros y que dependía de la Delegación de Prensa y Propaganda de las JONS, se publicó entre 1937 y 1946 y lanzó a la calle 83 números en los que se incluyeron diversos cuentos. El diario *Ya*, las revistas *Mediodía*, *Ateneo*, *Clavileño*, *Revista española...* todas ellas contribuyeron a la difusión y el conocimiento del cuento en España. Especial mención merece la revista mensual fundada y dirigida durante veintitrés años por Camilo José Cela, *Papeles de son Armadans*, que publicó 276 números entre abril de 1956 y marzo de 1979. Pronto se convirtió en referente de la intelectualidad del momento; en ella colaboraron entre otros Gregorio Marañón, Alonso Zamora Vicente, José María Castellet, Dámaso Alonso, José María Moreno Galván,

---

<sup>59</sup>. El diario falangista *Arriba* empezó a publicarse en marzo de 1935, durante la Segunda República, siendo su fundador José Antonio Primo de Rivera. Se suspendió durante los meses comprendidos entre julio y octubre del mismo año 1935 por orden gubernativa, pero tras la guerra civil, con el triunfo de los nacionales y la instauración del franquismo, volvió a reanudar su actividad, que no cesaría hasta bien entrada la época de Transición. Reapareció en marzo de 1939 y se consolidó como el periódico oficial del régimen, hasta que el Consejo de Ministros ordenó su cierre en 1979.

<sup>60</sup>. Para todo ello, vid. Jordi Gracia "La estética social, Falange y el SEU", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561, 1997, pp. 75-95; o su libro más reciente *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Carles Riba, Rafael Sánchez Ferlosio o Ricardo Gullón. No pocas veces tuvo que lidiar con la censura, pues Camilo José Cela apostó tanto por ofrecer sus páginas a los escritores exiliados (Max Aub, Rafael Alberti, Luis Cernuda o Manuel Altolaguirre encontraron en ella una puerta abierta al público español) sino que también se publicaron textos en las distintas lenguas españolas, catalán, gallego y euskera<sup>61</sup>.

En vista del notable éxito y la extensión de la práctica del cuento, fueron muchos los premios que se crearon para galardonar a los cultivadores del género, algunos como iniciativa de las propias revistas, como el caso de *Ateneo*. Desde 1944 existía el premio Nadal de novela, creado en Barcelona por el semanario *Destino*, que se convertiría en uno de los más prestigiosos de la literatura española. Para competir con él algunos de los escritores que frecuentaban las tertulias madrileñas del Café Gijón crearon un premio de novela corta en 1949, gestionado por el propio café. Fernando Fernán Gómez fue su principal impulsor, aunque contó con el apoyo de otros escritores como Gerardo Diego, Camilo José Cela, Enrique Jardiel Poncela o José García Nieto. Al final de los años setenta el premio Café Gijón sufrió una crisis por falta de fondos, pero se revitalizó en 1989 cuando el Ayuntamiento de Gijón se encargó de subvencionarlo. Durante sus primeros años de vida lo ganarían varios autores cuyo nombre aparece en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. Nombres como el de Eusebio García Luengo, que lo ganaría en 1950; Ana María Matute, en 1952; los años siguientes les fue otorgado a Fernando Guillermo de Castro (1953) y a Carmen Martín Gaité (1954), y Jorge Ferrer-Vidal lo ganaría en 1960. En 1955 se crearía el premio Leopoldo Alas de cuentos por iniciativa, entre otros, de Esteban Padrós de Palacios<sup>62</sup>, que duraría quince años, hasta 1969, durante los cuales publicaron cuarenta libros de relatos en la editorial Rocas. Poco después tomaría el relevo el premio Hucha de oro<sup>63</sup>, concedido por la Confederación Española de Cajas de Ahorros. El premio que se concedía era de 300.000 pesetas, y entre el jurado se podían encontrar nombres como los de Torcuato Luca de Tena (que también fue su presidente), Concha Castroviejo, José García Nieto, Francisco Ynduráin, Vicente Ramos o el propio Francisco García Pavón. El premio Samuel Ros, impulsado por la revista *Juventud* contó con Jesús Fragoso del Toro, Carlos Clarimón,

---

<sup>61</sup>. Para un mayor conocimiento de la contribución de las publicaciones periódicas a la difusión del cuento, vid. Ana Casas, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*, Marenstrum, Madrid, 2007.

<sup>62</sup>. Respecto a este certamen vid. Esteban Padrós de Palacios, "Breve historia del premio Leopoldo Alas", *Lucanor*, 1, 1988, pp.61-88. Existe una recopilación de los primeros textos: *Antología de cuentos literarios del premio "Leopoldo Alas"*, Rocas, Barcelona, 1955.

<sup>63</sup>. Este premio sigue en vigor actualmente y sigue estando consagrado al cuento. No he logrado encontrar la fecha en que se celebró el primer certamen.

Tomás Borrás, Rafael García Serrano o Eusebio García Luengo, entre otros, como miembros del jurado. También en el año 1955 se celebra el primer certamen del premio Sésamo de cuentos, que cinco años después recogería los textos ganadores en un libro<sup>64</sup>. Se trataba de un premio trimestral que, tal y como afirma en el prólogo a dicha edición Juan Vega Pico, vino a llenar un vacío que existía entonces en las letras españolas, pues su intención no era otra que la de otorgar cierto reconocimiento público y editorial a unos escritores que dedicaban sus esfuerzos a un género preciosamente cultivado y brutalmente despreciado. Tomás Cruz impulsó esta iniciativa, y el primer jurado estuvo compuesto por Juan Antonio Cabezas, Ignacio Aldecoa, Julián Ayesta y José María de Quinto. En el segundo se unieron Rafael Vázquez Zamora y Alejandro Núñez Alonso, y ya en los siguientes Carlos Fernández Cuenca, Vicente Carredano, Ramón Nieto y Dámaso Santos. Entre los ganadores de estos años se contarían Jesús López Pacheco, Medardo Fraile, Jorge Ferrer-Vidal, Luis Goytisolo, Miguel Buñuel, Alfonso Grosso o Juan Marsé. Baste para demostrar el gran auge que tuvo el cuento durante esos años el hecho de que en 1959 (el mismo año de la publicación de la antología de García Pavón) el premio Nacional de Literatura se concedía solo a libros de cuentos, llevándose el galardón ese año Daniel Sueiro con *Los conspiradores*<sup>65</sup>.

En lo que se refiere a editoriales, fueron muchas las que en los años cincuenta impulsaron la creación de una colección que reuniese libros de relatos, como Rocas, que editó más de cuarenta libros de cuentos, la mayoría de los cuales habían sido los premiados con el Leopoldo Alas de cuento literario. En ella se publicaron por ejemplo los libros de Jorge Ferrer-Vidal, *Sobre la piel del mundo* (1957), o *Fe de vida* (1959); *Los desterrados* (1958), de Ramón Nieto; *Doce cuentos y uno más* (1956), de Lauro Olmo; *La rebusca y otras desgracias* (1958) y *Toda la semana* (1965) de Daniel Sueiro o *Arqueología* (1961), de Ignacio Aldecoa. En 1954 se fundaba la editorial Taurus, en el seno de la cual se creó algunos años después una colección de cuentos llamada “Narraciones” que dirigiría el entonces ya conocido cuentista Ignacio Aldecoa por encargo de Francisco García Pavón y que se inauguraba con su *Caballo de Picas* en 1961. En Taurus se publicaron libros del propio Aldecoa, como *Vísperas del silencio* (1955), aunque la mayor actividad en lo que se refiere a la publicación de libros de cuentos tendría lugar en la década siguiente, en los años sesenta. Editoriales como Caralt, Cantalapiedra o Arión, reservarían un espacio para la publicación de libros de

<sup>64</sup>. VV.AA., *Premios “Sésamo”. Cuentos 1956-1959*, Editorial Puerta del Sol, Madrid, 1960, p. 9.

<sup>65</sup>. Reeditado por Menoscuarto (Palencia, 2005) con prólogo de Fernando Valls.

cuentos, pero sin duda hay que alabar especialmente el empeño de editoriales como Ínsula, Revista de Occidente, Gredos y Labor. Esta última fue fundada en 1915 por el alemán Georg Wilhelm Pflieger y el doctor barcelonés Josep Fornés i Vila con el objetivo de publicar libros científicos y técnicos, para poco a poco extender sus intereses a otros ámbitos. En 1964 publicaron la *Antología de cuentos contemporáneos*, bajo la dirección de Mariano Baquero Goyanes, que sin duda tuvo un precedente en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* que publicara Gredos cinco años antes.

Pero la antología de Gredos, de la que nos ocupamos por extenso en este estudio, no es por supuesto la única compilación de cuentos contemporáneos que existía hasta entonces y tampoco será la última que se publique durante la posguerra. Hay que recordar que en 1944 Josefina Romo había publicado *Cuentistas españoles de hoy*, donde además de los autores más consolidados en ese momento (Azorín, Tomás Borrás, Wenceslao Fernández Flórez, José María Pemán, Samuel Ros o Ramón Ledesma Miranda, además de Juan Antonio Zunzunegui) aparecían también cinco nombres femeninos entre los que se encontraban Carmen Conde y Concha Espina. Se trataba de un compendio que sentaría un precedente a todas las que vendrían en adelante. Entre los autores más jóvenes, se encontraban aquellos que ella consideraba como parte integrante de una esperanzada vanguardia<sup>66</sup>: Emiliano Aguado, Julián Ayesta, Camilo José Cela, Eusebio García Luengo y José María Sánchez Silva entre otros<sup>67</sup>. En el prólogo, Josefina Romo habla del género, con un tono muy lírico, y menciona algunas características que dan cuenta de la heterogeneidad de que gozaba en ese momento:

Mas para todos, y sobre todo: estilo. Exacto o difuso, rudo o afiligranado, arcaizante o innovador, naturalista o surrealista; pero siempre cuidado, perfecto, en sazón<sup>68</sup>.

Adelanta ya algunas características que empiezan a apuntar en la definición del género. Lo distingue, por supuesto, de la novela, considerándolo incluso un género contrario, y es también la primera en advertir que sus cultivadores superan la mera descripción del instante para lograr la creación de un complejo entramado psicológico.

---

<sup>66</sup>. Cf. Josefina Romo, prólogo a *Cuentistas españoles de hoy*, Febo, Madrid, 1944, p. 7.

<sup>67</sup>. Incluía también a Isabel de Ambía, Julio Angulo, Joaquín de Entrambasaguas, Agustín de Figueroa, Alfredo Marqueríe, Julia Maura, María de la Mora y Maura, Huberto Pérez de la Issa, Salvador Pérez Valiente, Mariano Rodríguez de Rivas, José Sanz y Díaz, Eugenia Serrano, José Suárez Carreño, Francisco Valle de Juan y Tristán Yuste, pseudónimo de Octavio Aparicio.

<sup>68</sup>. Josefina Romo, *op. cit.*, p. 9.

La finalidad de dicha antología es, en definitiva y tal y como afirma la compiladora, ofrecer a los lectores “una magnífica colección de cuentos con toda la variedad de matiz que la diversidad de sus firmas ofrece”<sup>69</sup>.

Más temprana es la realizada por Federico Carlos Sainz de Robles, *Cuentistas españolas contemporáneas*<sup>70</sup>, en 1946, dedicada en exclusiva a figuras femeninas. La edición, publicada en la colección “Crisol” de la editorial Aguilar, no contaba con un aparato crítico que permitiera conocer la trayectoria profesional y vital de cada una de las autoras, pero sí de una nota preliminar en la que el compilador habla de la situación del cuento, y sobre todo de la condición de las escritoras de cuentos. Nombres hoy casi desconocidos como Luisina Alberca, María del Carmen Barberá, María Bollaín, Isabel C. Bosque, María Cordero Palet o Maravillas Flores Muller, formaban el plantel de esta obra, hasta un total de veintidós autoras cultivadoras de un género que Federico Sainz de Robles consideraba profundamente español. Vio la necesidad de llevar a cabo este proyecto ante la evidente ignorancia que sufrían las mujeres por parte de la crítica y del público con la excepción de Emilia Pardo Bazán, Caterina Albert (que firmaba sus textos como Víctor Català) y Concha Espina, aunque advierte que, si bien podrían escogerse cuarenta varones importantes, no podrían encontrarse otras tres mujeres de la talla de las mencionadas entre las escritoras contemporáneas, pues, tomando sus propias palabras “no abundaban [hasta ese momento] escritoras de calidad más que en una dimensión *casera*”<sup>71</sup>. Sin embargo, en el momento de la aparición de esta pequeña antología, Sainz de Robles habla de una eclosión producida en los últimos seis años (entre 1940 y 1946), en los que el número de mujeres que escriben buenos cuentos se ha elevado hasta casi un ochenta por ciento en relación con el número de hombres. En su opinión no hay buenas dramaturgas ni buenas novelistas, pero sí son de notable calidad la poesía y los cuentos firmados por mujeres, por ser estos géneros a los que les atribuye una “sensibilidad pronta y vivaz”: construyen estas textos breves, de un patetismo exaltado e inesperadamente dramáticos, que se mueven entre el costumbrismo y la fantasía con especial hincapié en la temática amorosa. Es interesante subrayar esta opinión en tanto que lo primero que llama la atención en la segunda edición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* de Francisco García Pavón es el notable descenso en el número de escritoras: si en el año 1959 el antólogo considera

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>70</sup> Cf. Aguilar, Madrid, 1946.

<sup>71</sup> Sainz de Robles, nota preliminar a *Cuentistas españolas contemporáneas*, *op. cit.*, p. 4.

conveniente recoger cuentos de Elena Soriano, Carmen Conde, Felicidad Blanc, Mercedes Ballesteros y otras siete escritoras, en la segunda edición el número se reduce a seis, quedando únicamente Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Eulalia Galvarriato, Carmen Laforet, Mercedes Ballesteros y Josefina Rodríguez. Quizás ello esté relacionado con la evolución de la estética, las necesidades y los intereses de la época, en la que la literatura se puso al servicio del escritor para vehicular su compromiso de denuncia social que no dejaba tanto espacio al intimismo y al anecdotismo amoroso, aunque lo más probable sea que el motivo fueran las dificultades que supone para una mujer moverse en un mundo gestionado principalmente por hombres. Lo cierto es que la labor de Federico Carlos Sainz de Robles fue importante en lo que se refiere a la primera transmisión del cuento. Años después, en 1953, publicaría también en Aguilar *Cuentistas españoles del siglo XX*, obra que conocería varias ediciones más hasta 1960. Es posible que esta antología, dedicada esta vez mayoritariamente a nombres masculinos, fuera posterior a la precedente precisamente debido a la proximidad cronológica con la antología de Josefina Romo. Es decir, que entre la antología de Romo y la de escritoras de Sainz de Robles apenas si transcurren dos años, de manera que es posible que en Crisol considerasen oportuno ofrecer un producto editorial distinto. Años más tarde tendría más sentido realizar otra antología que finalmente en poco se distingue de la de Josefina Romo, pues coinciden muchos nombres, aunque hay algunas diferencias de criterio. Josefina Romo apuesta más en general por los nuevos autores, aunque aporta solidez a la obra añadiendo también aquellos más consagrados. La antología de cuentistas de Sainz de Robles es quizás más conservadora, en el sentido de que, de los cuarenta y un autores que en ella se recogen, la mayoría goza de cierto renombre en el momento. Si Romo pretende ofrecer una amplia muestra de lo que se venía haciendo en España en aquellos años, Sainz de Robles afirma haber echado mano de la subjetividad absoluta a la hora de seleccionar a los escritores, aunque no dejó de tener en cuenta la aceptación del público a la hora de escoger entre aquellos que quizás no eran tanto de su agrado, pero cuyo éxito editorial le había llevado a considerar necesaria su inclusión<sup>72</sup>. Estas dos pequeñas antologías (y lo

---

<sup>72</sup>. Coincide con Josefina Romo a la hora de incluir a Julio Angulo, Azorín, Tomás Borrás, Camilo José Cela, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Ledesma Miranda, Alfredo Marquerie, Huberto Pérez de la Ossa, Samuel Ros, José María Sánchez Silva y Juan Antonio Zunzunegui; pero además añade a Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Calvo Sotelo, Rafael Cansino Sáenz, Evaristo Correa Calderón, Joaquín Dicenta, Vicente Díez de Tejada, José Francés, Victoriano García Martí, Ramón Gómez de la Serna, Emilio Gutiérrez Gómeo, Alfonso Hernández Cata, Ricardo León, Santiago Magariños, Pedro Mata, Eugenio Mediano Flores, Gabriel Miró, José Nogales, Federico Oliver, Ramón

decimos efectivamente por el tamaño de su edición, apenas quince centímetros, no por la escasez de nombres), junto con la obra *Cuentistas españoles del siglo XIX* (Aguilar, Madrid, 1962), formaban parte de un extenso trabajo de difusión literaria que Federico Sainz de Robles llevaría a cabo, si bien es cierto que el resto de antologías en cuya elaboración participó eran de poesía. Así, por ejemplo, publicó en 1948 *Los movimientos literarios. Conceptos y antología* (Aguilar, Madrid), escribió el prólogo a la *Antología poética* publicada por Nuevas Gráficas en 1959, realizó los estudios críticos junto con Luis Astrana Marín en la antología realizada por E. Calle Iturrino titulada *Himnario: Poesía Civil y religiosa* de 1956, y participó en la realizada por Jesús Cancio *Poesía del mar: Antología*, (Santander, 1960) en la que también firma el prólogo. Dos años después aparecería la *Antología biográfica de escritoras contemporáneas* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1954), de Isabel Calvo Aguilar<sup>73</sup>, en la que se recogieron hasta 85 textos de mujeres, en un intento por reivindicar la presencia de la mujer en las letras españolas, aunque en esta pareció ser más importante la cantidad que la calidad.

Carlos de Arce Robledo publica en 1958 su antología *Cuentistas contemporáneos* en la editorial Rumbos (Barcelona), en la que es destacable la introducción y la pequeña biografía de cada autor. Considera el cuento como el género más difícil, y atribuye a este hecho el creciente interés del que gozaba en esa época por parte del público. Si otros críticos, desde cierta perspectiva histórica, hablan de los años cincuenta como la edad de oro del cuento español, De Arce Robledo ya advierte entonces de que se estaba produciendo un renacimiento que hacía que por fin se le considerase un género mayor, pues permitía ofrecer un vivo reflejo de “una verdad nuestra, de una auténtica vida y de nuestras preocupaciones”. Carlos De Arce Robledo no oculta, ya en el año 1958, su interés por ofrecer un panorama lo más completo posible de cuentistas contemporáneos, tanto en cantidad como en tendencias, pues incluye en su antología un total de treinta y siete firmas muy distintas, treinta y siete textos que van del realismo más tradicional a la preocupación por encontrar nuevos caminos de expresión, desde la búsqueda de la evasión y la delectación hasta el compromiso social:

---

Pérez de Ayala, Pedro de Répide, Arturo Reyes, Rubén Darío, Salvador Rueda, Enrique Ruiz de la Serna, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Felipe Ximénez Sandoval y él mismo, Federico Sainz de Robles.

<sup>73</sup>. No he logrado acceder a un ejemplar de esta obra para su consulta. La referencia ha sido tomada de Óscar Barrero, *op. cit.*, p. 24.

[La intención es] ofrecer una antología de cuentistas contemporáneos, pero con un equilibrio de fuerzas que evite el clásico partidismo al reunir autores que en sí son antagonistas<sup>74</sup>.

El mismo propósito quiso cumplir un año después la antología de Francisco García Pavón, y sin duda fue esta última la que tuvo mayor fortuna. Los motivos quizás hay que buscarlos en la elección de los autores que iban a incluirse, o tal vez en el peso y prestigio comercial de la editorial Gredos. Lo cierto es que coinciden algunos autores y menos títulos: tan solo “En una noche así”, de Miguel Delibes, aparece en las dos antologías. Sin embargo, se puede observar la coincidencia de nombres, como por ejemplo el del imprescindible Ignacio Aldecoa, del que se publica en la antología de Rumbos “La urraca cruza la carretera”. También Vicente Carredano contribuye con “El héroe”, Camilo José Cela firma el cuento titulado “Don Juan de Dios de Cigarrón y expósito de Luarca, anfitrión”, Ricardo Fernández de la Reguera, que aparece en esta y sin embargo no lo hará en la de Gredos hasta su segunda edición, aporta el cuento “La enfermedad”. Lo mismo ocurre con Daniel Sueiro, que si bien publica “Las siestas” en la segunda edición de Gredos, aquí incluye “Hay que cerrar, Horacio”. Otros autores que aparecen en la antología de la editorial Rumbos lo harán también con Gredos: Jorge Ferrer-Vidal, Ana María Matute, Lauro Olmo y Jorge Cela Trulock. Junto a ellos Clemente Ario, Santi Aizarna, José Alcalá Vargas, Arturo Benet, Francisco Candel o José María Castillo Navarro<sup>75</sup>. Cinco mujeres comparten las páginas de esta antología con los hombres además de la mencionada Ana María Matute: Carmen Barberá, María Carmen Mieza, Carmen Luisa Ruiz de Villalobos y Mercedes Salisachs. Esta última aparecerá en el segundo tomo de la antología de Gredos, publicado en 1984.

En el mismo año de 1958, Pedro Bohigas presentaba una extensa antología de dos tomos que recogía cuentos españoles de todas las épocas: *Los mejores cuentistas españoles*<sup>76</sup>. Óscar Barrero advierte que se trata de una obra algo desfasada si se atendía a la evolución del género en ese momento<sup>77</sup>. Su propósito era ofrecer una colección de narraciones literarias, pues advirtió de la falta de definición del género del cuento y la heterogeneidad de los textos que a lo largo de la historia se han inscrito en dicho marco.

---

<sup>74</sup>. De Arce robleado, prólogo a *Cuentistas contemporáneos*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>75</sup>. También encontramos en esta antología a Ángel Alejandro, José Cruset, Carlos de Arce, Pedro Espinosa Bravo, Felipe García Ibáñez, Francisco Gordo-Guarinos, Fernando Gutiérrez, José Jurado Morales, Mario Lacruz, Julio Manegat, Domingo Manfredi, Rafael Mir Jordano, Alejandro Núñez Alonso, F. M. Ortas, Antonio Prieto, José María Rodríguez Méndez y Tomás Salvador.

<sup>76</sup>. Plus Ultra, Madrid, 1958.

<sup>77</sup>. Barrero Pérez, *Op. cit.*, p. 24.



En el prólogo trazaba una breve historia de lo que había sido la trayectoria del género narrativo breve, aunque afirma que a la hora de escoger los textos se basó sobre todo en la tradición. Así, Bohigas incluye en esta basta compilación *El Lazarillo de Tormes*, poniéndolo como ejemplo para justificar que “si algo se halla aquí que no sea cuento, se acerca por sus dimensiones al cuento”<sup>78</sup>. Advirtió asimismo que la antología no estaba destinada a un público experto, aspecto este en el que coincide con Francisco García Pavón, sino para un público moderno que no necesariamente debía estar interesado por cuestiones de historia literaria. Deleitar, he aquí la intención última de Bohigas. “La mujer brava”, del Infante don Juan Manuel, abre la compilación; sigue *El lazarrillo de Tormes*, la *Historia del Abencerraje*, ambos anónimos, para continuar con las también extensas narraciones de Juan Timoneda, *La marquesa Griselda*, *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes, y *La niña de los embustes*, de Salas Barbadillo. Así hasta veinticinco títulos que componen el primer volumen y que abarcan hasta el siglo XIX, siendo “La gota de sangre”, de Emilia Pardo Bazán, el texto que cierra la compilación<sup>79</sup>. El segundo tomo está compuesto de otros treinta y cinco cuentos de autores que escribieron entre los años finales del siglo XIX y mitad del XX, desde Silverio Lanza (pseudónimo de Juan Bautista Amorós y Vázquez de Figueroa) hasta Carmen Laforet. Las presencias que más nos interesan en este esbozo comparativo de las antologías publicadas en los años cincuenta son aquellas que se revelan como seguidoras de la figura de Azorín: Concha Espina, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Pedro de Répide, José Francés, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna, Josep Pla, Juan Antonio Zunzunegui, Samuel Ros, Manuel Halcón Alfredo Marqueríe, Camilo José Cela y la mencionada Carmen Laforet<sup>80</sup>. Faltan muchos de los jóvenes autores que entonces empezaban a destacar y que sí son incluidos en la antología de Gredos; sin embargo, es de advertir que esta carencia es justificable si se tiene en cuenta la intención del compilador de ofrecer, en sus propias palabras, pequeñas obras maestras, ya que para inscribirse en tal categoría era muy importante el peso de la tradición del que todavía no se habían beneficiado autores como José Amillo,

---

<sup>78</sup>. Bohigas, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>79</sup>. Los otros nombres son los de Tirso de Molina, Castillo Solórzano, María de Zayas, Mariano J. de Larra, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Fernán Caballero, Hartzenbusch, Ruiz Aguilera, Antonio de Trueba, Gustavo A. Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Leopoldo Alas, Fernánflor, Eusebio Blasco, José María de Pereda y Luis Coloma.

<sup>80</sup>. Los anteriores son Silverio Lanza, Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, A. Palacio Valdés, Salvador Rueda, Alfonso Pérez Nieva, Blanca de los Ríos, Arturo Reyes, Ángel Ganivet, Joaquín Dicenta, Felipe Trigo, Vicente Blasco Ibáñez, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, J. López Pinillos, Eduardo Zamacois, Alfonso Davila, Gabriel Miró, Jacinto Benavente y Pío Baroja.

Raúl Grien, Mariano Tudela, ni siquiera todavía Ignacio Aldecoa o Carmen Martín Gaité. Sorprende sin embargo la ausencia de Jorge Campos, Francisco Alemán Sainz o Lauro Olmo, todos ellos autores que ya contaban con varios libros de cuentos en el mercado. Cabría también preguntarse por qué aparece Carmen Laforet y no Ana María Matute o Carmen Martín Gaité, pues estas últimas ya habían publicado dos libros de cuentos mientras que Carmen Laforet solo uno, aunque ya gozaba de sobrado renombre tras haber ganado el premio Nadal con *Nada*. Lo cierto es que la obra de Pedro Bohigas no pretendía fomentar el género sino dar a conocer piezas clave de la narrativa española, por lo que tal vez en lugar de *Los mejores cuentistas españoles* la compilación debería haberse titulado con más acierto *Las mejores narraciones breves españolas*.

Después de la publicación de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* todavía habría algunos autores que aportaron su subjetiva visión de la situación del cuento. Ya se ha apuntado que al año siguiente la editorial Sésamo publicaba una obra en la que se recogían los textos galardonados con el premio homónimo con prólogo de Juan Vega Pico. Este advertía de la importancia de la creación del premio, puesto que vino a llenar un vacío editorial que se traducía, irremediablemente, en una falta de reconocimiento público. Doce cuentos de autores jóvenes, algunos casi desconocidos hasta entonces, en un intento de acercamiento a un público que no siempre era consciente de la ebullición del género, muy en la línea de la labor realizada un año antes por Francisco García Pavón: Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Medardo Fraile, Jorge Ferrer-Vidal Turull<sup>81</sup>, Fernando Quiñones, Luis Goytisolo, Alfonso Grosso o Juan Marsé<sup>82</sup>. En el prólogo se mencionan además algunos autores que quedaron finalistas y que demuestran el prestigio del premio: Carlos Clarimón, Eduardo Tijeras, Ricardo Doménech y Paulino Posada entre otros, además de la participación de José Amillo, Manuel Pílares, José Antonio Novais, Meliano Peraile y el propio Francisco García Pavón.

Jesús Fernández Santos publica en Taurus algunos años después, en 1963, *Siete narradores de hoy*, donde reúne a escritores de cuentos que en ese momento eran quizás los más populares del género y todavía hoy son considerados los mejores representantes de su generación. Veinte cuentos firmados por Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María

---

<sup>81</sup>. En el índice aparece el nombre de José Ferrer-Vidal Turull, por lo que es probable que se tratara de un error. Sí aparece en los fondos de la Biblioteca Nacional el nombre de José Ferrer-Vidal Llauredó.

<sup>82</sup>. También lo ganaron y aparecen compilados Manuel San Martín, José María Riera de Leyva, Isaac Montero, Pascual Martín Criado, Manuel Pérez Bonfill, Angela C. Ionescu, Miguel Buñuel, Álvaro López Alonso, Raúl Torres Herreros y Fernando Santos Rivero.

Matute, Luis Goytisolo, Medardo Fraile, Francisco García Pavón, el propio Jesús Fernández Santos e Ignacio Aldecoa, incluyéndose de este último siete cuentos.

Quizás la obra más ambiciosa de este tipo llegaría años después de la mano de Mariano Baquero Goyanes y la editorial Labor: la *Antología de cuentos contemporáneos* (Labor, Barcelona, 1964). Se trataba de una extensa antología en la que el compilador reunió cuentos de las más diversas tradiciones, textos tanto en lengua española (de España, Argentina, México, Chile y Venezuela) como traducciones de cuentos originarios de Alemania, Australia, Francia, Bélgica, Hungría, India, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, Portugal, Rusia y Japón. Añade además una pequeña nota biográfica de cada autor, lo que convierte su antología también en una útil obra de consulta. En el prólogo recuerda Baquero Goyanes unas palabras de Marcel Prévost a propósito de la popularidad de Guy de Maupassant: el cuento es una obra corta que se publica fácilmente y fácilmente se reproduce en los periódicos. Subraya una vez más la evolución del género, pues si bien antes los cuentos necesitaban de un marco en el que inscribirse, ya en los años sesenta existe el cuento aislado capaz de sostenerse por sí mismo. La mayoría de los autores que recoge Mariano Baquero Goyanes son españoles, lo que se explica sin duda por la calidad literaria que los autores nacionales habían demostrado en los años en lo que se concibió la antología: el resto de países ya gozaba de una tradición cuentística en la que la evolución se había producido de forma natural; los españoles buscaron en el cuento una identidad, una vía de expresión a través de la cual canalizar las vicisitudes históricas que habían vivido y para la que los géneros denominados “mayores” no les servían. Ignacio Aldecoa abre la colección con dos cuentos extraídos de *El corazón y otros frutos amargos*, “Young Sánchez” y “Los hombres del amanecer”; Francisco Alemán Sainz colabora con “Patio de luces”, y “Solsticio de invierno” es el cuento que aporta José Amillo. También Jorge Campos, José Luis Castillo-Puche, Camilo José Cela, José Corrales Egea, Miguel Delibes y Francisco García Pavón, que contribuye con dos cuentos: “El Ford” y “El zaque de piel de toro y el jaque mendigo”, pero además exiliados como Francisco Ayala y Pere Calders<sup>83</sup>. Es decir, nombres fundamentales de las letras españolas junto a otros menos importantes; escritores que se quedaron dentro de nuestras fronteras y narradores que

---

<sup>83</sup>. Encontramos también a Julio Camba, Vicente Carredano, Víctor Català, José Cervera Tomás, Medardo Fraile, Rafael García Serrano, José María Gironella, César Armando Gómez, Ramón Gómez de la Serna, Raúl Grien, Carmen Laforet, Gabriel Miró, Elisabeth Mulder, José Antonio Muñoz Rojas, José Antonio Novais, Alejandro Núñez Alonso, Lauro Olmo, José María Pemán, Manuel Pílares, Antonio Prieto, Luis Romero, Samuel Ros, José María Sánchez Silva, José Suárez Carreño, Alonso Zamora Vicente y Juan Antonio Zunzunegui.

tuvieron que continuar su labor la otro lado de ellas; cuentistas de reconocida aproximación ideológica al régimen, como José María Pemán, compartiendo índice con comunistas declarados, como Manuel Pílares; también autores cuya lengua materna y, por tanto, aquella en la que concibieron la mayor parte de su obra, era el catalán, como Salvador Espriu, Joaquín Ruyra o el mencionado Pere Calders. En definitiva, un amplio muestrario en el que podría adivinarse un deseo latente de reunificación de la desmembrada vida cultural española.

### 3.3. CAÍDA Y RECUPERACIÓN: EL CUENTO A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA

El año de 1962 marca un antes y un después en la historia de la narrativa española. Es el año de la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, una novela compleja en lo que a estilo se refiere que, si bien sorprendió por su carácter innovador, pocos fueron los que repararon al principio en su importancia, que sí se le atribuiría después<sup>84</sup>. A partir de entonces la narrativa avanzaría por caminos que poco a poco irían alejándose del realismo social que había traído consigo la revivificación del género breve, y el cuento se iría despojando poco a poco de aquellos aspectos que no fueran puramente intraliterarios. Fue una época de mayor apertura cultural y social, de modo que nuestros escritores recibieron influencias externas que les animaron a experimentar con nuevas técnicas estilísticas y a ahondar en otros temas alejados ya del conflicto armado y del vacío existencial que le había seguido, o al menos, se percibe ahora un menor interés por los factores externos que motivan este vacío. Derivado de todo ello, se construyen a partir de ese momento cuentos poblados de personajes dotados de una mayor complejidad psicológica y hay un retorno al “yo” que sienta las bases de una novela metafísica en la que la literatura sirve como método de autoanálisis. Irrumpe por un lado la fantasía, tan ausente en la década anterior, con la recreación de mundos irreales en los que los personajes se mueven entre el mito y el símbolo. Son cuentos que denotan una influencia de la literatura hispanoamericana, y junto a esta, también tendrán un gran peso las primeras obras de la España del exilio, que llegan

---

<sup>84</sup> Así lo explicaba José María Martínez Cachero en *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (Castalia, Madrid, 1973, pp. 221-223). La define como una novela de cierre y apertura, y subraya la importancia del protagonismo colectivo de todos los personajes y del realismo dialéctico con el que el autor construye la trama. Menciona Martínez Cachero a Ricardo Doménech, el primero en destacar los valores intrínsecos y extrínsecos de *Tiempo de silencio* (“Ante una novela irrepetible”, *Ínsula*, 187, VI, 1962, p. 4, *apud.* Martínez Cachero, *op. cit.* p. 221) el mismo año de su publicación; en el otro extremo, Alfonso Sastre, que diez años después, en 1972, afirma que “se exageró mucho el valor de esta novela, escrita desde una falta de sensibilidad literaria bastante notable”, *apud.* Martínez Cachero, *op. cit.* p. 221.

impregnadas de rasgos asimilados de las letras de los distintos países donde los autores desarrollaron su labor creadora. Una de las influencias que se retoma con más fuerza es la de William Faulkner, cuyos rasgos estilísticos transgresores están presentes en la obra de Martín Santos y lo estarán en la literatura de Juan Benet. Para este autor, el estilo resultaba un instrumento mucho más preciso para captar la realidad a través de claves que el lector debe ir descifrando. El arte de narrar es concebido como un arte cubista en el que la superposición de planos no pretende dar una explicación a la existencia sino ser existencia en sí misma; es decir, ya no se busca dar testimonio del mundo sino crear una nueva realidad derivada de la psicología de los personajes, absolutamente subjetiva, pues no puede ser de otro modo. Si bien estos dos autores fueron los que en mayor medida asimilaron el estilo del escritor norteamericano, muchos otros también se atrevieron a experimentar. El resultado en el caso del cuento fueron piezas más abiertas en las que predominaba la recreación de la subjetividad del “yo”, lo cual permitió que las líneas entre la lírica y el cuento se hicieran más delgadas. En ese momento, el cuento empieza a avanzar desde la pura narratividad hacia los espacios líricos, pues si en los años cuarenta y cincuenta los cuentistas explicaron la historia de España en tercera persona, en los sesenta el narrador forma parte del universo narrativo interno y en muchas ocasiones se erige como protagonista que dialoga consigo mismo.

Así, en los años sesenta y setenta se escriben cuentos de una gran belleza lingüística, con una mayor complejidad estructural y en los que la profundización filosófica queda enmarcada en un subjetivismo que abre las puertas a temas más universales. Pero conviven estos cuentos con aquellos cuyos autores continuaron empleando el género como instrumento de crítica y documento testimonial. No son pocos los autores que, como Óscar Barrero, afirman que estas nuevas líneas argumentales y funcionales actuaron en detrimento del género, pues es cierto que durante estas dos décadas la novela vuelve a ser el género por excelencia de los narradores españoles. La explicación que este crítico aporta es que el cuento español de los años precedentes había estado casi exclusivamente al servicio de una literatura social y en base a ella había forjado sus formas y su función, de manera que al abrirse nuestro país a nuevas realidades este había perdido fuerza en favor de la novela, un género mucho más rentable económicamente para el mundo editorial, al tiempo que más versátil a la hora de introducir innovaciones. No es posible negarle parte de razón a juzgar por el gran número de novelas de calidad publicadas durante esta época, pero no se puede cerrar los ojos ante la evidencia de que también entonces se publicaron buenos

cuentos. Se da, sin embargo, una paradoja: se publican pocos libros de cuentos, sí, pero también empieza a construirse un entramado crítico que antes no existía en torno a este género. El gran logro de los escritores de la generación del medio siglo es, precisamente, haber despertado en las conciencias dormidas un interés cada vez mayor por el cuento que llegará hasta nuestros días; tanto, que hoy no son pocos los que hablan de la generación del 68 como una generación de narradores heterogéneos que precisamente lo que tenían en común eran esas ansias de experimentar y de avanzar por caminos más originales que lograran la superación del estancamiento al que había llegado la literatura social. El trabajo de Enrique Anderson Imbert de 1959 sobre el cuento español sirve como precedente a muchas otras obras de carácter antológico<sup>85</sup>. Anderson Imbert encabeza su selección con un pequeño estudio acerca del género y su desarrollo en las letras españolas, y los autores incluidos van desde Vicente Blasco Ibáñez hasta Ignacio Aldecoa. Federico Carlos Sainz de Robles reedita un año después su compilación *Cuentistas españoles del siglo XX* (Aquilar, Madrid, 1960), con un pequeño prólogo en el que recuerda que su interés por el género no es nuevo, pues ya en los años cuarenta había publicado otra antología, mencionada anteriormente, compuesta únicamente por mujeres. También la revista *Reader's Digest* publica una recopilación bajo la dirección de Fernando Quiñones en 1965<sup>86</sup>. Uno de los trabajos más completos de estos años sesenta es el de Eduardo Tijeras, *Últimos rumbos del cuento español* (Columba, Buenos Aires, 1969), en el que después de un estudio del género y su evolución histórica en el siglo XX hace un recorrido por los nombres más significativos, desde Eusebio García Luengo hasta Javier del Amo, atendiendo escuetamente a sus características temáticas y estilísticas, pero ofreciendo una guía útil en la que se encuentran catalogados los nombres de los narradores más relevantes. A continuación incluye una antología de cuentos pertenecientes a estos autores que marcaron los rumbos del cuento español, empezando con Ignacio Aldecoa (en casi todas las antologías se toma a este autor como punto de partida) y terminando con Del Amo. El estudio de Erna Brandenberger<sup>87</sup>, de 1973, sirve también como guía, esta mucho más completa, pues toma como punto de partida a los narradores que empezaron a escribir antes de la guerra civil para llevar a cabo una radiografía de la historia del género a través de sus cultivadores: hasta un total de cincuenta y tres escritores entre los que se encuentran ya algunos exiliados y a los

---

<sup>85</sup>. Vid. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1959.

<sup>86</sup>. VV.AA., *Joyas del cuento español*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, 1965.

<sup>87</sup>. *Op. cit.*

que debe añadirse la contribución de algunos críticos. La segunda parte de la obra de Erna Brandenberger es un estudio analítico de las características internas del género que puede servir también para observar su evolución estilística y temática. En los años setenta, a excepción de este estudio de Brandenberger y de la antología de Gonzalo Sobejano y Gay Keller, *Cuentos españoles concertados, de Clarín a Benet*<sup>88</sup>, hay de nuevo una relajación editorial en lo que se refiere al cuento, que vuelve a tensarse en los años ochenta.

Las editoriales en esta época se vuelcan un poco más en la causa y publican un número importante de volúmenes de cuentos que sin embargo no tienen tanta popularidad entre el público como tenían las novelas. Se siguen celebrando certámenes con los que se le confiere cierta dignidad al género y que sirven de algún modo para animar a los narradores a persistir en el cultivo del cuento. A este respecto desempeñan un papel muy importante las fundaciones privadas y las cajas de ahorros, que posteriormente financiaban la publicación de los cuentos premiados aunque su repercusión en el público no fuera más allá del ámbito regional.

Durante estos mismos años, en el exilio, se había desarrollado una línea literaria particular que, sin embargo, no supondría otra cosa que un adelanto de lo que le esperaba a las letras españolas. El cuento fue uno de los géneros más cultivados por los narradores exiliados, y a día de hoy todavía queda mucho por andar del camino de la recuperación de estas obras que a menudo se editaron únicamente fuera de España. Se encontraron estos autores con la ventaja que les ofrecía la ausencia de censura, pero a cambio encontraron otros muchos problemas, como una lógica apatía por parte del nuevo público, que acogía sus obras con curiosidad pero sin demasiada pasión, y por supuesto la imposibilidad de llegar a los que debieran ser sus lectores naturales, los españoles<sup>89</sup>. Durante la primera década, la que iba de 1939 a 1949, un tema recurrente en la narrativa de estos autores fue la guerra civil y sus consecuencias; en España, sin embargo, es a partir de los cincuenta cuando el conflicto empieza a ser una sombra que levita en la literatura de casi todos los escritores. La primera llamada de atención sobre la existencia de esta literatura desterrada es la de José R. Marra-López, que en 1963 publica *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*<sup>90</sup>; y es necesario subrayar el importante papel que desempeñaron las revistas *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans* con

---

<sup>88</sup>. Nueva York Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1975.

<sup>89</sup>. Sobre esto escribió Francisco Ayala en su artículo “¿Para quién escribimos nosotros?”, *Confrontaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 171-198.

<sup>90</sup>. Guadarrama, Madrid, 1963.

respecto a la difusión dentro de España de la narrativa de los exiliados. Pero al cuento no se le prestará demasiada atención hasta 1970, momento en el que Rafael Conte publica su antología *Narraciones de la España desterrada*<sup>91</sup>, única en su género hasta 2006, cuando Menoscuarto presenta *Solo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español* con un estudio preliminar de Javier Quiñones. En él, el crítico hace un repaso a los libros de cuentos que se publicaron en los diferentes países que recibieron a los exiliados españoles, estudia el eco que estas ediciones tuvieron en España y da algunas claves que trazarían el perfil del cuento español escrito en el exilio. En líneas generales, ya en los años cuarenta y los primeros cincuenta presentan estos autores una mayor complejidad estilística y estructural y por lo que se refiere a los temas se advierte una acusada apertura a nuevas realidades sociales, aquellas de los lugares que acogieron a nuestros escritores. Ello da como resultado la presencia de múltiples perspectivas y distintas focalizaciones en un mismo cuento, el empleo de un simbolismo a veces demasiado denso, el progresivo alejamiento del realismo y una mayor tendencia a la ironía y al humor en ocasiones grotesco<sup>92</sup>. Esta complejidad formal responde a la necesidad de reflexionar sobre unas circunstancias confusas y problemáticas como fueron las de España y su exilio. En los cuentos de los años sesenta ya es patente la presencia en la narrativa de los españoles de voces que se asimilan a las de los hispanoamericanos y algunos europeos, con especial mención a la influencia de Franz Kafka. Este tipo de narraciones fabulosas, míticas y fantásticas, casi siempre salpicadas por el absurdo, no existirá en España, al menos de manera generalizada, hasta la década de los ochenta, momento en el que el cuento parece recuperarse de la laxitud de los años precedentes y al que algunos críticos como Fernando Valls se han referido como período de renacimiento del cuento español<sup>93</sup>. Es precisamente 1980 un año clave, pues es el de la publicación de un libro de relatos cuyo único tema (y además ya no presentado de forma soslayada) es la guerra civil española: *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga. A la narrativa del desencanto, la de los años comprendidos entre 1975 y 1980, sigue un nuevo período de esplendor que se abre con las publicaciones de Zúñiga, pero también de Cristina Fernández Cubas, Luis Mateo Díez<sup>94</sup>,

---

<sup>91</sup>. Edhasa, Barcelona, 1970.

<sup>92</sup>. Cf. "El cuento español en el exilio", prólogo a *Solo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, Menoscuarto, Palencia, 2006, pp. 7-35.

<sup>93</sup>. *Op. cit.*

<sup>94</sup>. Luis Mateo Díez, al igual que Juan Pedro Aparicio, empieza a publicar en los años setenta, pero continúan ambos autores entonces en las líneas del realismo formal, matizado por el empleo incipiente de



José María Merino y otros autores que harán del cuento una vía de expresión habitual, y que marcarán la evolución de un realismo crítico hacia un estilo más elaborado y con unas líneas bien marcadas que les servirán para plasmar una realidad cuyo entendimiento también requería una visión más compleja.

Así, a finales de los ochenta los cuentos de los exiliados empiezan a estar presentes en los libros de crítica, proliferan los estudios literarios sobre ellos, los congresos en torno a sus obras y las tesis doctorales, y sin embargo las editoriales siguen sin prestarles demasiada atención. En los noventa, afortunadamente, la revitalización del género parece hacer resurgir la curiosidad sobre el cuento español de la segunda mitad del siglo XX y no son pocas las antologías que se publican, esta vez con una mayor perspectiva histórica y por tanto un mayor conocimiento de causa. Pensamos por ejemplo en las antologías ya mencionadas de Medardo Fraile, *El cuento en la posguerra*, realizada para Cátedra en 1986 y reeditada en 1995, y de Óscar Barrero Pérez para Castalia en 1989, *El cuento español 1940-1980*; en estas ambos críticos realizan un estudio introductorio sobre la evolución del cuento desde la posguerra, evolución que Barrero Pérez además compara con el de la novela. También se publica la de Luis T. González del Valle y Ramón Hernández, *Antología del cuento español*<sup>95</sup>, publicada en Estados Unidos en 1986. Y por supuesto la de Francisco García Pavón, el segundo tomo de su ya consagrada *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*<sup>96</sup>. Ya en los noventa son destacables la antología de Anthony Percival y María Ángeles Encinar, también para Cátedra, *El cuento español contemporáneo*<sup>97</sup>, y la de Fernando Valls editada en Espasa Calpe, *Son cuentos. Antología del relato breve español. 1975-1993*<sup>98</sup>, cuya mirada ya se proyecta sobre los autores más jóvenes y en la que también se introduce un estudio sobre las últimas tendencias por las que se movía la narrativa breve.

Este breve resumen de las andanzas del cuento desde el final de la guerra civil hasta los primeros años de la democracia, tanto dentro como fuera de España, tiene su reflejo pragmático en las distintas ediciones de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* de Francisco García Pavón. A la primera, en la que el único vestigio de denuncia subyace de forma casi imperceptible en el sentimiento de unos personajes que

---

la ironía y el sentido del humor derivado de esta que avanzará hacia una cada vez más literatura de corte fantástico.

<sup>95</sup>. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, Nebraska, 1986.

<sup>96</sup>. Francisco García Pavón, ed., *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II*, Gredos, Madrid, 1984.

<sup>97</sup>. *Op. cit.*

<sup>98</sup>. *Op. cit.*

observan el mundo desde una limitada perspectiva, que viven y sienten y sufren sin llegar a dar una explicación a su desazón existencial, sigue otra edición en la que los cuentistas se van abriendo camino por las vías del realismo para contar sin decir, dando origen, en 1966, a una antología mucho más compacta, con cuentos mucho más densos ideológicamente en el que las mismas pasiones y angustias que aparecían en la antología anterior tienen ahora un origen claro en circunstancias externas. Es el caso de cuentos como “Cuestión de paisaje”, de Corrales Egea, o “Pecado de omisión”, de Ana María Matute. Ambos autores sustituyen sus textos anteriores (“Un momento de decisión” y “Vida nueva”, respectivamente), mucho más intimistas, por estas dos piezas en las que tiene mucho más peso la conciencia de estar sufriendo una injusticia social. La apatía que parece sufrir la narrativa breve en los años setenta puede ser la explicación al hecho de que en 1976 Francisco García Pavón vuelva a publicar esta segunda edición sin añadir cambios: apenas un autor y un nuevo prólogo. Francisco García Pavón, como la mayoría de los críticos, ya era consciente en 1976 del esplendor del cuento español de los años cincuenta, época a la que pertenecen la mayoría de las piezas. En 1984, además de una tercera edición de este volumen, Gredos publica también un segundo tomo en el que se tienen en cuenta ya a autores que habían pertenecido a la generación del exilio, a narradores que antes no habían sido incluidos quizás por discrepancias ideológicas pero cuya maestría no podría negarse ahora y a autores nuevos, cuentistas que empiezan a publicar a partir de los setenta, culminando de este modo una de las obras antológicas más completas de nuestro siglo en lo que se refiere al cuento. Cumplía así Francisco García Pavón con las dos exigencias principales de una antología: difusión y reivindicación del género, para terminar con una antología-museo de lo que ha sido esta forma literaria, tan injustamente ignorada en numerosas ocasiones por el mercado editorial y el público lector, y finalmente conjugar ambos aspectos, el de la recuperación y el de la difusión, en el segundo volumen.

#### 4. FRANCISCO GARCÍA PAVÓN. ANTÓLOGO Y CUENTISTA ANTOLOGADO

El 24 de septiembre de 1919 nació en la ciudad manchega de Tomelloso el escritor y crítico Francisco García Pavón. Es allí donde el autor de *Las hermanas coloradas* pasó los primeros veinte años de su vida y donde cursó sus estudios hasta que, al final de la guerra civil, se trasladó a Madrid para matricularse en la facultad de Filosofía y Letras. En la capital fue un asiduo a las tertulias del Café Gijón, donde conoció, entre otros, a Carmen Laforet y Emilio Alarcos Llorach, y participó activamente en la vida cultural española como escritor, profesor, editor y crítico.

Tras un período de varios meses en Oviedo, como miembro de las milicias universitarias, escribiría la que fue su primera novela, titulada precisamente *Cerca de Oviedo*, que quedó finalista del premio Nadal en 1945, aunque fue su padre quien se encargó de los gastos de edición por no encontrar a nadie dispuesto a afrontar la inversión que la publicación de dicha novela suponía. Quizás esta dificultad inicial le llevó a interesarse en gran medida por el mundo editorial, ya que nunca dejó de formar parte de él, bien como director, bien como antólogo o bien como colaborador, sobre todo en lo que al cuento se refiere, género siempre más desfavorecido en estos ruedos.

De regreso a Madrid, durante los tres años siguientes, García Pavón alternó su labor literaria de creación con la preparación de su tesis doctoral sobre Leopoldo Alas y su trabajo en la enseñanza, pero en 1949 se traslada de nuevo a su ciudad natal, Tomelloso, con motivo del fallecimiento de su madre. Allí permanecerá hasta que se instale definitivamente en Madrid junto a su esposa, Maribel Soubriet López y su hija mayor, Maribel. Pero durante los años en los que la familia García Soubriet reside en el pueblo castellano Francisco García Pavón no se desvinculó en absoluto del mundo de la cultura: trabajó como bibliotecario con un puesto de carácter interino y organizó numerosas jornadas culturales que contribuyeron a la dinamización de la vida intelectual de la ciudad, y fue también durante este período cuando empezó a escribir sus primeros cuentos. En 1952 Ínsula publicó su primer libro de relatos, *Cuentos de mamá*, dedicados a la memoria de su madre, con la que tuvo siempre una relación muy estrecha. En él recreó algunas de sus vivencias infantiles y ya se perfilaban en los cuentos que componen el volumen algunas de las constantes de su literatura, como la importancia de la memoria y el recuerdo: en base a ellos vertebró la mayor parte de sus

narraciones en un intento de recuperar su pasado y el de su pueblo. La ternura que se desprende de sus líneas sirve para lograr un mayor acercamiento por parte del lector, ya que sus contemporáneos podían reconocerse fácilmente en la descripción de sus paisajes y sus gentes. Este aspecto de su literatura es quizás el más importante, por ser el que hizo de García Pavón un escritor ameno que pretendía ofrecer a sus lectores una visión sobre todo entrañable de la España en la que crecieron, sin prescindir por ello de la carga de ironía necesaria que le permitió analizar, en este primer libro de cuentos, la compleja realidad que vivió el niño-narrador que bien podría ser él mismo.

Tal y como el propio autor admitió en una entrevista concedida al periodista Antonio G. Calero para la revista *Almud* (Ciudad Real) en 1980, el pueblo se le estaba quedando pequeño para el desarrollo de su actividad intelectual y por ello decidió trasladarse definitivamente a Madrid en 1957, el mismo año en que nace su segunda hija, la también escritora Sonia García Soubriet<sup>99</sup>. Allí consiguió la cátedra de Historia de la Literatura Dramática de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de la que sería subdirector y luego director hasta 1970. Durante esos años desarrolló la mayor parte de su actividad literaria, con especial énfasis en todo cuanto estuviera relacionado con el teatro. Publica en ese momento su trabajo de investigación *Teatro social en España*, gracias a una beca otorgada por la Fundación March, un estudio que tuvo mucho eco en el ámbito de la crítica literaria, y fue nombrado director del Teatro Español de Madrid junto a Federico Carlos Sainz de Robles y José López Rubio.

Pero no se limita a este ámbito su labor como crítico y escritor, pues en esos años siguió escribiendo cuentos que no pasaron desapercibidos en los certámenes y en las revistas literarias del momento. En 1959 publicó la primera edición de su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* para la editorial Gredos, obra que ocupa el principal centro de interés de este estudio y que muestra las inquietudes y preocupaciones que siempre tuvo para con este género. Sin embargo, a pesar de la actividad frenética de García Pavón durante la década de los sesenta, hasta 1969 no logra su consagración como escritor gracias a la consecución del premio Nadal otorgado a su novela *Las hermanas coloradas*. Es esta una nueva aventura del inspector de la Guardia Municipal de Tomelloso Manuel González, alias “Plinio”<sup>100</sup>, quien ya había

---

<sup>99</sup>. Cf. Antonio G. Calero, “Entrevista a Francisco García Pavón”, *Almud* (Ciudad Real), 1, 1980, pp. 113-119.

<sup>100</sup>. Para un mayor conocimiento de este personaje vid. Antonio Jesús Marqués, *Francisco García Pavón y su detective Plinio*, Ediciones Soubriet, Tomelloso, 2000. Su primera aparición como protagonista la hallamos el año anterior en *Historias de Plinio*, (Plaza y Janés, Barcelona, 1968), pero ya era conocido

aparecido en varios de sus cuentos y que junto a su compañero don Lotario debe resolver la desaparición de dos hermanas gemelas, conocidas en el pueblo como las “hermanas coloradas”, por ser ambas pelirrojas. Se encuentran en esta novela muchos de los personajes que ya son habituales en la obra de García Pavón, así como algunos de sus temas y características a las que nos referiremos más adelante; pero la verdadera importancia de esta novela, así como de las otras que completan la saga de aventuras del detective Plinio, reside en el hecho de que con su creación García Pavón contribuyó en gran medida a la “españolización” del género policíaco, presentando un personaje entregado a la resolución de varios misterios a la que llega casi siempre gracias a la casualidad. Se humaniza así el tipo de héroe que proliferaba en este género en otras literaturas extranjeras: Plinio es un hombre inteligente y perspicaz, pero normal, un ciudadano del pueblo como cualquier otro, un personaje con el que muchos se identificarían pero al que también pueden admirar, que se mueve en espacios reales que el autor describe de un modo muy costumbrista. Es, de algún modo, un símbolo para su pequeña localidad; no es extraño, por tanto, que a lo largo de la novela su compañero y amigo don Lotario le recuerde, cuando ve a su jefe perder el ánimo, que en Tomelloso esperan mucho de él, que no puede fallar a sus conciudadanos desistiendo en su empresa. Así lo expone Margarita Almela Boix en su estudio *Novela española contemporánea*<sup>101</sup>, en el que dedica un capítulo a la novela policíaca. En él advierte que, si bien es Manuel Vázquez Montalbán con su personaje Carvalho quien logra implantar definitivamente este género en las letras españolas, no puede obviarse que la anterior contribución de Francisco García Pavón fue decisiva como punto de partida.

En el momento de recibir el premio Nadal, García Pavón ya había publicado sus tres libros de cuentos más famosos, los más logrados, que suponen su afianzamiento como cuentista, con un estilo muy personal y de reconocido prestigio y valor literario y testimonial, según sus coetáneos. Francisco Umbral, gran amigo de García Pavón, afirmó en el prólogo de *Se llama Tomelloso...*, que los cuentos de Pavón “eran lo mejor de entonces y son hoy lo mejor de entonces ahora, y por supuesto lo mejor de ahora referido a entonces, a su entonces manchego y proustiano que él recrea en un ruralismo ya muy intelectualizado, pero siempre inmediato, cervantino, irónico”<sup>102</sup>. El autor

---

por alguna intervención en *Los liberales*, como en el cuento titulado “Se relata el robo de los once jamones, con la intervención del gran jefe Plinio y de su ayudante D. Lotario para atrapar al ladrón”.

<sup>101</sup>. Cf. UNED, 2001.

<sup>102</sup>. *Apud.* José Belmonte Serrano, [1919-1989] *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Almud, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 114.

manchego es un ejemplo más de escritor que cultiva afanosamente el cuento durante toda su vida, pero cuyo reconocimiento completo llega con la escritura de novelas. Lo que primero llama la atención de estas obras son precisamente sus títulos. Quizás no tanto el de *Cuentos de mamá*, publicado en 1952, del que apuntábamos que el autor recrea una serie de vivencias infantiles, pero los dos que siguen tienen especial significación en la época que nos ocupa: se titulaban *Cuentos republicanos* (1961) y *Los liberales* (1965), pues no es difícil que el lector, aún el actual, se sorprenda de saber publicados en dicha época dos libros en los que la alusión a unas corrientes políticas tan contrarias al régimen franquista fuera tan explícita. Probablemente ello fue posible gracias a los rasgos estilísticos que cultivó el autor a lo largo de su trayectoria profesional como escritor, pues no faltaron los que, antes de la aparición de estas dos obras, habían acusado al escritor de “blando”, en un momento literario en el que lo que primaba era el posicionamiento político y la reivindicación de las ideas liberales y republicanas. Y eran precisamente estos los valores en los que se basó la educación del joven García Pavón, nacido en el seno de una familia de fuerte convicción liberal. En muchos de sus cuentos aparecen personajes donde se encarnan estos valores y a través de los cuales el autor, que siempre tomó de la realidad las bases para su ficción, expone su ideología y su pensamiento. Una lectura completa de los cuentos que se incluyen en ambas obras permite constatar el hecho de que en el caso de los *Cuentos republicanos*, el adjetivo no parece responder estrictamente a cuestiones ideológicas, sino que hace sobre todo referencia a la época a la que corresponde el tiempo narrativo: son cuentos republicanos porque las acciones o anécdotas se desarrollan durante la época de la Segunda República, una época que históricamente no puede obviarse, y por tanto literariamente tampoco si se quiere ser fiel a la realidad y al recuerdo como en todo momento se propuso García Pavón. Así lo explica él mismo autor en “Breve viaje a mi obra narrativa”, donde afirma que los tituló así, más que con intenciones políticas y a pesar del republicanismo de su familia, porque reflejan aquellos años del final de su infancia y primeros de la adolescencia, que coinciden con los de la Segunda República, aunque no sea posible descartar del todo la posibilidad de que su última intención al decir esto fuera evitar represalias de los censores. Afirma que *Cuentos republicanos* “viene a ser una crónica más o menos completa de mi adolescencia en la época de la República y en el seno de una familia republicana”, y sirve como continuadora de una trayectoria “rememorizante, idealizadora hacia la estampa optimista y completadora o hacia la tragedia también añorada. Cuando yo rememoro no procuro exhumar los datos

exactos, sino los que a través de los años perduran en mi memoria con toda la carga trágica o irónica que por mil circunstancias acumulé sobre ellos a través de los años”<sup>103</sup>. De este modo fue fácil sortear las imposiciones de la censura<sup>104</sup>, pues los encargados de la revisión de las obras no debieron hallar prácticamente nada que reprocharle al autor. Más complicado quizás sea el caso de *Los liberales*, puesto que, al no aparecer la palabra “cuentos” en el título es inevitable advertir que son los personajes de los textos los referentes del adjetivo sustantivado.

Manuel Abellán elaboró un exhaustivo estudio acerca de la censura practicada en España durante la época del franquismo, publicado por Península en 1980<sup>105</sup>. En él se exponen los criterios (o, más bien, la ausencia de ellos) a la hora de permitir la publicación de las obras literarias o la celebración de cualquier tipo de acto relacionado con la cultura. A las distintas épocas de la posguerra corresponden distintos tipos de censor y de rigidez censora; así, en la primera, la que abarcaría la década de 1940, los criterios que primaban eran los relacionados con la ofensa del gusto personal o moral de acuerdo con las reglas del catolicismo, y no tanto con causas políticas. A partir de los años cincuenta, Abellán alega la existencia de un deterioro interno en el seno del régimen de Franco para explicar el aumento de la posibilidad de divergencia que surgió durante estos años<sup>106</sup>. En su opinión, la escasa formación intelectual que poseían los miembros del aparato censor de esta época no les permitió discernir los sutiles matices del minipluralismo que empezó a asomar en las artes y las letras. Sin embargo, hacia mediados de la década de los cincuenta, siendo el responsable de censura el ministro Gabriel Arias Salgado, el aparato gubernamental intentó subsanar esta situación incrementando la rigidez, y ello solo fue posible basándose en la arbitrariedad<sup>107</sup>. Paradójicamente, quizás gracias a ello fue posible la publicación de *Los liberales*, justo un año antes de la proclamación de la Ley de Prensa e Imprenta del entonces ministro

---

<sup>103</sup>. Apud. VV.AA., *Prosa novelesca actual*, UIMP, Santander, 1968, vol. 2, pp. 107-116.

<sup>104</sup>. Sería interesante saber qué condiciones le pusieron, cuáles fueron las modificaciones exigidas si es que las hubo o si realmente los textos fueron publicados íntegros tal y como los concibió el autor, pero ello requeriría un estudio más detallado y extenso si efectivamente fuera posible acceder a esa información y a los textos originales.

<sup>105</sup>. Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona, 1980.

<sup>106</sup>. Abellán, *op. cit.*, recuerda a este respecto el acercamiento político de Don Juan de Borbón y los movimientos en el marco de las universidades, donde pudo observarse cierta “democratización” interior que permitió el surgimiento de una pluralidad de tendencias.

<sup>107</sup>. Abellán, *op. cit.*, p. 54, recoge las palabras de Ángel Crespo al hacer referencia a esta circunstancia: “el actual régimen carece de ideología, y su única aspiración es la detentación indefinida y permanente del poder [...] Ello hace que la censura española sea oportunista y carezca de cualquier matiz intelectual”.

Manuel Fraga<sup>108</sup>: el hecho de que García Pavón hubiera publicado tan solo tres años antes sus *Cuentos republicanos* sin que ello supusiera ningún peligro para el régimen, unido al de que en su discurso no se advirtiera de forma explícita intención apologética alguna a esta ideología<sup>109</sup>, pudo haber hecho pensar a los censores que, efectivamente, la literatura de García Pavón no atentaba contra la integridad del franquismo ni contra la moral cristiana, principal preocupación hasta entonces. Sería esta una prueba más de la falta de unidad crítica con la que operaba la censura, pues como afirma Abellán, había autores a los que no se les publicaba por defecto, en cambio había otros cuya trayectoria profesional permitía pensar que todo cuanto escribiera era perfectamente aceptable: estas obras pasaban la censura sin que apenas se les prestara atención, mientras que en el otro caso cualquier excusa era válida para mantener el texto secuestrado.

Belmonte Serrano recuerda que las ideas políticas de Francisco García Pavón no fueron siempre bien vistas entre sus contemporáneos, ya que incluso en los peores tiempos para la exhibición ideológica, su familia fue “inquebrantablemente liberal”, y sin embargo no fueron pocos los que le recriminaron no implicarse política y socialmente demasiado ni en su producción literaria ni en su producción crítica. Sonia García Soubriet es tajante a la hora de responder a esta cuestión, afirmando que, si bien es cierto que su padre no era un asiduo a las tertulias ni a los actos políticos, su labor como escritor y crítico fue suficientemente importante para el desarrollo de la vida cultural en nuestro país:

Mi padre donde luchó realmente fue en su campo, que era el de la literatura y, al margen de su obra literaria, desde su cátedra en la Escuela de Arte Dramático, sus colaboraciones en prensa, su trabajo como crítico literario, sus conferencias, sus antologías de cuentos, sus libros sobre teatro,

---

<sup>108</sup>. En 1966 Manuel Fraga promulgaba la Ley de Prensa e Imprenta, que hizo creer en una normalización de la libertad de expresión al eliminar la obligación de consulta. Esta ley, sin embargo, modificó muy poco la situación, pues la ausencia de prohibición de las publicaciones dejó paso al secuestro de ediciones enteras “en caso de presunto delito”, tal y como advertía el ministro en su discurso publicado en el BOE del 18 de marzo de ese mismo año.

<sup>109</sup>. Vid., Fernando Valls, “La infancia republicana de Francisco García Pavón”, *Añil* (Ciudad Real), 1997, pp. 6-11. Tal y como se explica más adelante, la ideología de García Pavón puede extraerse del comportamiento de sus personajes, que se definen precisamente por sus formas de vida y de actuación, por lo que las referencias a la ideología liberal se encuentran explícitas en muy pocas ocasiones, una prueba más de las limitaciones culturales de los censores del momento. Sin embargo, Valls afirma que “García Pavón aprovecha un material literario, con un fuerte componente costumbrista, para mostrar una visión del mundo cuya característica más notable es la reivindicación de la cultura republicana [...] En definitiva, resulta difícil aceptar –como ha declarado el autor– que el título del volumen no tenga intenciones políticas”, *Íbid.*, p. 11.



sus jornadas literarias por la Mancha... Creo que hizo mucho más que suficiente por la literatura de nuestro país. ¿Acaso no es eso lucha?<sup>110</sup>

En las mismas páginas, Félix Grande rememora la gran amistad que le unió a García Pavón y hace referencia a sus ideas en los términos que siguen:

Él era liberal en el buen sentido de la palabra, no el liberal de hoy, que normalmente es un capitalista ultra, obcecado con esa fiebre y ese delirio de acumular cosas que no se necesitan. No, no. Me refiero a los liberales del siglo XIX, aquellos que fueron formando buena parte de la mentalidad española y los que crearon la que fue la aventura pedagógica más importante de la historia de España, la Institución Libre de Enseñanza. A ese talante, a esa temperatura moral pertenecía Paco García Pavón<sup>111</sup>.

Igualmente reveladoras resultan las palabras de Isaac García Pavón, quien afirmó acerca de su hermano que sobre todo tenía una virtud, y es que no quería escandalizar. He aquí la explicación al hecho de que su obra pudiera franquear sin problema los trámites de la institución censora. Francisco García Pavón supo plasmar en sus escritos una realidad social sin omitir en absoluto los problemas que en ella subyacían, pero sin que tampoco se pudiera adivinar una inflexión en el tono de su discurso que llevase al lector a pensar en un sentimiento de rencor o incluso de desidia ante la inacción que en aquellos años era la constante en todos los ámbitos de la vida. Al contrario, su literatura constituye un importante testimonio de un tiempo ya pasado recreado con una gran ternura y cierta nostalgia quizás por la vida sencilla y tranquila del pueblo, Tomelloso, que como han apuntado innumerables críticos, podría ser cualquiera de los pueblos que entonces constituían la geografía española, con sus gentes humildes y trabajadoras y sus pequeños placeres cotidianos, siempre bajo una fuerte influencia de las tradiciones y la moral católica. Y no obstante, el lector cultivado (probablemente mucho más aquel que toma el texto con cierta perspectiva temporal) adivina cierta voluntad de crítica y de denuncia a través de las pequeñas anécdotas cotidianas que plasma en sus cuentos. Es posible, pues, que su militancia no fuera tan explícita y vehemente como la de algunos de sus contemporáneos, muchos de los cuales se vieron obligados a abandonar el país, pero quizás por eso, suscribiendo las palabras de Sonia García Soubriet, García Pavón pudo desarrollar su obra literaria dentro de

---

<sup>110</sup>. Belmonte Serrano, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>111</sup>. *Ibid.*, p. 161.

nuestras fronteras y contribuir con ello al movimiento intelectual y a la lucha contra el poder impuesto, al tiempo que aseguraba de algún modo el mantenimiento de la memoria de la identidad de sus gentes.

No son pocos los críticos que sitúan a Francisco García Pavón entre los escritores “independientes” de los años cincuenta. Y es que, todavía hoy, sorprende la personalidad con la que supo tratar sus escritos, que se desmarcaron estilísticamente de las tendencias imperantes de la época sobre todo en lo que a cuento se refiere, si bien nunca se alejó de las exigencias de funcionalidad que se le atribuía entonces a toda literatura de creación. Él mismo afirmó, en alguna ocasión, que no podía definirse la noción de “cuento” basándose en parámetros estilísticos, pues cada autor debía encontrar sus líneas discursivas y su propia voz, aunque esto era extensible, en su opinión, a todos los géneros literarios:

En arte y literatura, toda técnica, todo canon previamente establecido, normalmente repugna al verdadero creador... Ya que él debe ser canon inédito, nueva ventana ante un ángulo del paisaje humano<sup>112</sup>.

De ello se extrae que Pavón era muy consciente de no asemejarse a los autores de su época porque este era precisamente su objetivo, o quizás su única forma de concebir la literatura, más al tratarse de un género todavía en pleno desarrollo como era el cuento a mediados de siglo. Francisco Ynduráin también hace especial mención a la ideología de este autor, del que destaca su templado humanismo como resultado de su amenidad y buen decir. Probablemente por todo ello al escritor manchego le fue posible obviar las limitaciones que la censura impuso, porque a través de la transparencia de su estilo no pretendió ocultar nada y de este modo pudo, tal y como dice Ynduráin, “proclamar y mantener un tono y actitud mental del más limpio liberalismo”<sup>113</sup>. ¿Y qué mejor modo de mostrar la más inmediata realidad que tomando el medio real como punto de partida para luego dejar paso a la imaginación? Así sucede en *Cuentos de mamá*, *Cuentos republicanos* y *Los liberales*, en los que la memoria y el recuerdo tienen una presencia constante. Si en *Cuentos de mamá* el autor echa mano de sus recuerdos

---

<sup>112</sup>. Francisco Ynduráin recoge las palabras que dirige García Pavón a Erna Brandenberger en una carta que la autora publicó en *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, donde afirma que, para él, “toda definición de cuento que exceda el decir que es una narración breve, solo puede enriquecerse con los atributos peculiares del autor que lo cultiva”. *Apud.* Francisco Ynduráin, *Francisco García Pavón*, Ministerio de cultura, Madrid, 1982, p. 24, y Brandenberger, *op. cit.*, p. 135.

<sup>113</sup>. *Op. cit.*, p. 6.

infantiles, en los *Cuentos republicanos* son sus vivencias de adolescente las que enhebran la recreación de los años que enmarcaron la llegada de la Segunda República. Otro rasgo de originalidad que distingue a García Pavón es precisamente la composición de sus libros de cuentos, pues si bien nos hallamos ante un compendio de piezas sueltas con autonomía propia, tal y como lo dictan las exigencias del género, la visión de conjunto es casi la de una novela, pues en ellos aparecen una y otra vez los mismos personajes y los mismos espacios, además de una voz narrativa idéntica que les va dando forma y que va narrando sus vidas a través de las relaciones entre unos y otros. Así, si bien el lector puede percibir la unidad que se le confiere a cada uno de los textos, también tiene la impresión de no moverse del sitio cuando pasa de la lectura de un cuento a otro, y la referencia a determinado personaje le trae a la memoria la historia de este, que quizás ya ha leído antes y que puede ayudarle a entender la relación que se establece con el resto. Es el caso por ejemplo del abuelo Luis, el verdadero abuelo Luis de García Pavón al que el autor admiró tanto desde su niñez. La primera aparición es aquella en la que el narrador relata “El partido de fútbol” en *Cuentos republicanos*, es una intervención muy breve hacia el final del cuento, cuando la voz narrativa informa al lector de que había vuelto el abuelo Luis de Valencia, donde, según le explicaba a su padre, “se respiraba república por todas parte y en casa de Llavador había visto bordar a las ‘chiquetas’ una bandera tricolor”<sup>114</sup>. Volvemos a encontrar al abuelo, esta vez acompañado de su amigo Lillo<sup>115</sup>, cuando don Luis adquiere “El coche nuevo”. Cierra este cuento García Pavón con la conversación del abuelo con don Antonio (que era conservador, matiza) sobre el progreso de las ciencias, sobre Blasco Ibáñez y la democracia americana, “gracias a la cual se hacían autos, y no en pueblos ‘retrospectivos’ como en España”<sup>116</sup>. Se va perfilando de este modo la figura del abuelo Luis, a retazos, como un hombre de convicciones republicanas y progresista.

Sin embargo, es en *Los liberales* donde este personaje adquiere una mayor relevancia y definición. La primera alusión a su actitud vital la da el autor de soslayo, aprovechando que habla de doña Nati, ya a las puertas de la muerte, pues ambos personajes son iguales:

---

<sup>114</sup>. Francisco García Pavón, *Cuentos completos*, Alianza, Madrid, 1981, vol. I, p. 114.

<sup>115</sup>. Se ha establecido un paralelismo entre esta amistad y la que une a Plinio y don Lotario, postulando que, en cierto modo, los primeros serían el precedente del tándem formado por el inspector de policía y el veterinario de Tomelloso.

<sup>116</sup>. *Ibid.*, p. 150.

*Al abuelo y a ella sí que daba gusto oírles. Eran igualitos. [...] Ambos repudiaban por igual, no ya el menor desmán, sino la más mínima imposición estatal, viniere del que viniere. Los dos tenían el mismo mal genio y la misma dulzura de corazón... Venían de otro mundo, no sé si más antiguo o más moderno, pero preñado de ingenuidad, de candor, de un fanático respeto por el semejante a la hora de personalizar. Seres extasiados ante la maravilla de vivir, ante el milagro del ser humano, del amor, de la inteligencia del rasgo individual<sup>117</sup>.*

Todavía en varios cuentos se relata la historia de los dos amigos, refiriéndose al abuelo Luis y a Lillo, que apenas daban un paso el uno sin el otro, y los esfuerzos del abuelo de modernizar el pueblo, empezando por traer el sexto auto que rodaría por sus calles y siguiendo con la compra de un motor de vapor para la vieja aserradora de su taller, al que desde entonces llamarían “El Infierno”, por los vapores y calores que provocaba el artefacto. Ante este hecho, el párroco de Tomelloso se refiere al abuelo Luis como un “descreído” que “con su nefasto afán de progreso corromperá al vecindario”<sup>118</sup>. El abuelo Luis es el ejemplo más significativo en lo que a personajes tomados de la realidad se refiere y que aparecen y reaparecen a lo largo de los libros de cuentos. Lo mismo ocurre, sin embargo, con doña Nati, con Lillo, con don Antonio o don Bartolomé, el maestro de la escuela a la que asiste el narrador. Pero no se limita a esto el afán de García Pavón por conjugar realidad y ficción, pues incluso se menciona a sí mismo en algunas de sus obras<sup>119</sup>.

Si bien se incide en la condición de liberales de la mayoría de los personajes, el tono narrativo al que nos venimos refiriendo emana una gran ternura, los hombres y mujeres que aparecen en las páginas de sus cuentos actúan con una gran naturalidad, su forma de proceder y de resolver todo tipo de situaciones está totalmente exenta de ostentación. No parece que exista en estos personajes ningún tipo de imposición ideológica, sino que más bien el logro reside en la descripción natural y sencilla de su conducta, en su modo de vivir honesto acorde con su ideología liberal. Es la misma actitud de la que hablaba Félix Grande al referirse al propio García Pavón, y es, de

---

<sup>117</sup>. *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>118</sup>. *Ibid.*, p. 35.

<sup>119</sup>. Se habla, por ejemplo, del señor Pavón en *Cuentos de amor...vagamente*, y de Paquito García Pavón en *Las hermanas Coloradas*, haciendo alusión en esta ocasión, incluso, a su vocación de escritor que quiso inmortalizar los paisajes y las gentes de su pueblo, Tomelloso: “Cerraron la caja y marcharon a comer al hotel. Excitado por estas leves meditaciones, fueron rememorando los días de la República en Tomelloso, que Paquito García Pavón, el nieto del hermano Luis, el de ‘El Infierno’, pintó en sus *Cuentos republicanos* y en *Los liberales*”, Francisco García Pavón, *Las hermanas coloradas*, Destino, Barcelona, 1988, p.146.

algún modo, lo que reza la cita de Gregorio Marañón que el mismo autor tomó como encabezamiento para su libro de cuentos *Los liberales*:

El liberalismo es, pues, una conducta y, por tanto, es mucho más que una política. Y como tal conducta, no requiere profesiones de fe sino ejercerla, de un modo natural, sin exhibirla ni ostentarla. Se debe ser liberal sin darse cuenta, como se es limpio, o como, por instinto, nos resistimos a mentir.

En este libro de cuentos, publicado en 1965, García Pavón ofrece su visión personalísima sobre los años durante los cuales transcurrió la guerra civil y aquellos de la inmediata posguerra, una visión externa del conflicto armado, puesto que él nunca combatió, pero interna desde el prisma del español que pasó el trienio de 1936 a 1939 dentro de nuestras fronteras. Francisco García Pavón permaneció en Tomelloso durante esos tres años, donde se intentó llevar una vida normal a pesar de vivir con el miedo de saber que muy cerca los dos ejércitos combatían a fuego abierto. Desde allí pudo actuar de agudo observador de todo cuanto acontecía a su alrededor, interesado sobre todo en el comportamiento de las gentes humildes que nada tenían que ver con lo que estaba sucediendo y que tenían que llevar a cabo su lucha diaria para vivir y sobrevivir con miedo e incertidumbre, más ante el futuro que a los acontecimientos políticos y bélicos. Los personajes que pueblan sus páginas son todo trasuntos de hombres y mujeres reales (a la mayoría ni siquiera les cambió el nombre, como en el caso ya tratado del abuelo Luis) que tuvieron que enfrentarse y resignarse a los radicalismos de la guerra. No es extraño que la muerte sea un motivo recurrente, una muerte casi siempre injusta y abrupta, dadas las vicisitudes del momento. Francisco García Pavón estaba muy ligado a su pueblo, y el afán de realismo respondía precisamente a la conciencia del autor de la necesidad de luchar contra la pérdida de identidad en un momento difícil política y socialmente. Y qué mejor modo para evitar esa pérdida que el acercamiento literario al uso del lenguaje propio del pueblo y de situaciones cotidianas, un empleo del lenguaje, eso sí, que nada tenía que ver con el de los autores de la corriente populista de la misma época, pues si bien García Pavón empleó giros y expresiones propias de los contextos rurales, supo muy bien insertarlas en un discurso en el que en absoluto olvidó las exigencias estilísticas de la práctica literaria.

El empleo de la ironía fue otra de las constantes en la narrativa de García Pavón, rasgo que también contribuyó en gran medida a la distinción de este autor del resto de

sus compañeros de generación. Con un estilo que algún crítico ha calificado de “sanchopancesco”<sup>120</sup>, le sirve para lograr un juego de puntos de vista narrativos y un sentido profundo de personajes y situaciones. A propósito del uso de la ironía, Ignacio Soldevila señala que Francisco García Pavón “toma frente a la realidad una actitud que, además del fondo liberal mencionado, es estilísticamente inconfundible, y nos haría necesaria la filiación esperpéntica si no fuera por el arte de la contención en el proceso de formación de la realidad que la caracteriza. Por denominarla de alguna manera, podríamos llamarla esperpento seco. Su desquijotización de La Mancha está realizada con un humor sonriente que se sirve de la vulgaridad bajo control”<sup>121</sup>. También Antonio Iglesias Laguna hace referencia al realismo irónico al que, junto con autores como Camilo José Cela o Darío Fernández Flórez, se adscribió García Pavón. En opinión de este crítico, el autor de *Los liberales* poseyó como pocos el don de ironizar y de burlarse discretamente de las debilidades humanas aunque, al contrario que sus contemporáneos, que practicaron una literatura social cuyos fundamentos eran básicamente la denuncia explícita, Francisco García Pavón supo adquirir la distancia suficiente para evitar la proyección de un resentimiento que, en cualquier caso, probablemente no sentía<sup>122</sup>.

Pero no termina en estos tres libros la producción cuentística de Francisco García Pavón. En 1967 publicó *La guerra de los dos mil años*, con el que rompe con las líneas de su narrativa anterior al estar compuesto por cuentos de un carácter estrictamente fantástico. A propósito de ello, Luis de la Peña<sup>123</sup> lleva a cabo una clasificación de los cuentos del autor manchego y califica estos relatos de irreales e imaginarios, casi surrealistas, alegando que todo ello le sirvió para lograr un distanciamiento que le permitió una mayor libertad de crítica. Con este libro quedaría completa la clasificación de su obra a la que nos hemos referido, pues los cuentos de García Pavón se movieron siempre entre las directrices marcadas por un fuerte componente intimista, en el que se inscriben la mayor parte de los textos de *Cuentos*

<sup>120</sup>. Vid. Francisco Ynduráin, *op. cit.*, p.19.

<sup>121</sup>. Ignacio Soldevila, *La novela desde 1936*, Anagrama, Madrid, 1980, p. 190. La alusión a la novela de Miguel de Cervantes es pertinente en dos sentidos: el primero, en un sentido simbólico, pues la visión de García Pavón coincide con la que tiene de su tierra el personaje de Sancho Panza, una visión real, realista y sencilla, consciente de cuál es su condición, sin pretensiones heroicas más allá de las que pueden encontrarse en la vida cotidiana de sus paisanos que van labrándose un porvenir con su trabajo diario; el segundo, en un sentido estilístico, pues en sus giros humorísticos e incluso en los títulos con que García Pavón encabeza sus cuentos el lector es perfectamente consciente de encontrarse ante una fuerte influencia del autor de *El Quijote*.

<sup>122</sup>. Vid. Antonio Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española. 1938-1968*, Prensa Española, Madrid, 1970.

<sup>123</sup>. Vid. “Francisco García Pavón, escritor de cuentos”, *Lucanor*, 4, 1989, pp. 91-114.

*republicanos*, *Cuentos de mamá* y *Los liberales*; aquellas que dictaban las exigencias del género policiaco, que sin embargo lograron su mayor reconocimiento en la novela *Las hermanas coloradas*, y las de la literatura fantástica, cuya producción se limita a la *Guerra de los dos mil años* y para cuya composición no olvidó el compromiso a que le obligaban las vicisitudes de su época. Dos años después de la muerte del caudillo, en 1977, publicaría *Los nacionales*, cuentos en los que vuelca una mirada retrospectiva a la historia de nuestro país para ubicar sus relatos en los últimos días de la guerra civil y los primeros meses de la inmediata posguerra. En ellos persiste la presencia de los liberales, pero esta vez la intención crítica es mayor al presentarlos acosados por el extremismo de los vencedores, de manera que si bien el título hace referencia a estos, siguen siendo los vencidos los protagonistas de sus cuentos. Como puede observarse, hay una evolución en la permisividad crítica a lo largo de los años a la que García Pavón supo muy bien adscribirse para, en la medida de las posibilidades de cada momento, decir siempre lo que se propuso sin encontrar demasiadas trabas.

No se puede cerrar un capítulo dedicado a la vida y la obra de Francisco García Pavón sin hacer mención a algunos de sus temas y motivos principales. Ya se ha visto cómo sus experiencias cotidianas, su contacto inmediato con la gente de su pueblo y los espacios reales donde creció el autor le proporcionan el material necesario para la composición de sus escritos. Ello puede explicarse por la cercanía y la identificación con sus vecinos que siempre sintió García Pavón. Por estas razones no es difícil comprender que la mayoría de los motivos que pueden encontrarse en su literatura sean preocupaciones más existenciales que políticas o sociales, aunque estas últimas sean en esta época casi indisolubles de las que atañen a la existencia humana. Así, pone en boca de muchos de sus personajes reflexiones acerca de temas como el amor y la muerte, unidos irremediablemente al del paso del tiempo, o presenta anécdotas que giran en torno a la relación amorosa o la muerte de algunos de los personajes que pueblan sus páginas. Es significativo que uno de sus personajes recurrentes sea Braulio, el filósofo, gran amigo de Plinio, que continuamente está dándole vueltas a teorías filosóficas acerca de la condición humana, su irremediable fugacidad y sus pasiones. El propio Plinio debe consolar a don Lotario al confesarle este que desde hace algún tiempo no deja de pensar en la muerte y que le preocupa que ello sea signo de su cercanía, a lo que el detective responde que a él le pasa igual, que debe ser por la edad; del mismo modo, durante su recorrido nocturno por las calles de Madrid junto al Faraón, oriundo también

de Tomelloso, en busca de diversión, hablan del peso de los recuerdos a una edad en la que, como es la suya, ya no se vive para ver, sino para recordar lo que se vio.

La necesidad de la memoria para no perder la identidad en una época de grandes convulsiones, la presencia constante del recuerdo a la hora de construir su universo literario, la identificación de la realidad con la ficción precisamente para salvaguardar esa identidad que caracterizó a la población española de posguerra: todos ellos rasgos de una ideología que convirtió a García Pavón en uno de los mayores escritores de su época. En 1983 su labor literaria se vio interrumpida a causa de un derrame cerebral que tuvo graves consecuencias para el escritor y que le impidió volver a sentarse ante un folio en blanco. Moría Francisco García Pavón el 18 de marzo de 1989 en Madrid, y dos días después su cuerpo fue trasladado a Tomelloso para ser enterrado en el cementerio de dicha localidad junto a los restos de su padre y su hermano Isidoro, fallecido cuando aún contaba pocos meses de vida. A día de hoy, diecisiete años después de su desaparición, la crítica sigue dedicando páginas al autor manchego, cuyo nombre va ganando poco a poco el lugar que merece en el ámbito de la literatura española contemporánea.



## **5. EL CUENTO, UN ROMPECABEZAS POR RECONSTRUIR**

### **Análisis de la primera edición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*.**

En 1959 Francisco García Pavón publicaba su primera *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, de la que se verían dos ediciones más en años sucesivos. Nació esta compilación en plena posguerra, y en sus páginas reunió a narradores de muy diversa índole, hombres y mujeres que vivieron una época de no demasiadas facilidades ni permisiones expresivas debido a las represalias que pudieran sufrirse por parte del régimen imperante y de la censura que este había impuesto como paso previo al desarrollo de todo tipo de difusión cultural. Sin duda, para un lector contemporáneo, consciente de la situación social y política que se vivía en la España de los cincuenta, una primera lectura global de los cuentos que componen esta obra deja patente de forma implícita las limitaciones que padecieron estos escritores. Y no solo los escritores, también el antólogo tuvo probablemente que debatirse en diatribas personales y profesionales a la hora de decidirse entre la exclusión y la inclusión de los textos que llegaron a sus manos.

Finalmente, en el resultado puede comprobarse el éxito que García Pavón logró con su selección, pues si bien la mayoría de cuentos tienen como centro gravitatorio las pasiones humanas (entendiendo siempre al ser humano como ser social, esto es, al hombre como ente que vive en comunidad indisoluble con otros seres humanos que condicionan su percepción de la vida y el mundo), en todos ellos late el trasfondo de una sociedad marcada por las vicisitudes históricas de sobras conocidas, tal y como venía siendo común en la literatura de la época. Pero se cuelan también algunos cuentos de verdadero valor ético, en los que los autores, a través de la instantánea fotográfica que proporciona el cuento, muestran una sociedad en la que abundan las injusticias y a unos personajes que se convierten en víctimas inocentes de una guerra perpetrada por sus padres, que les dejó en herencia un país partido por la mitad, socialmente desestructurado y políticamente paralizado. Este es quizás el gran logro de Francisco García Pavón, que por supuesto no habría sido tal sin la colaboración de los autores seleccionados para formar parte del corpus de la antología.

En el prólogo a esta primera edición, el antólogo explica a grandes rasgos los criterios que siguió a la hora de enfrentarse a su composición<sup>124</sup>. Se limita a apuntar que el primer paso consistió en elegir un cuento de entre los varios que cada autor le envió, de modo que fueron ellos los que decidieron cuales de sus textos podían formar parte de ella. Imposible sería ahora rastrear las preferencias o posibilidades que tuvieron en su día cada uno de los narradores, ya fueran escritores consagrados, como Miguel Delibes, Camilo José Cela o Ignacio Aldecoa, o autores noveles entonces, como José Amillo, de modo que lo único que podemos hacer a ese respecto es confiar en el buen criterio del antólogo basándonos en la conformidad de los antologados. Hecho esto, Francisco García Pavón tuvo que contar con el beneplácito de los editores, y tampoco es fácil saber si hubo muchos cambios entre el primer corpus creado por el escritor manchego y el definitivo, compuesto bajo el prisma de las exigencias del mercado y la censura<sup>125</sup>.

También en el prólogo habló de sus intenciones, que encajan perfectamente con las que ya son habituales al enfrentarse a la tarea de componer una antología. No hay que olvidar que son muy pocos los que se atreven a definirla como “género”, y la mayoría opta por llamarlas “sistematizaciones”, “recopilaciones” o “colecciones”. En lo que sí están de acuerdo gran parte de los teóricos es en atribuir a la antología una función difusora y archivística, es decir, en que sirven a la difusión de ideas y estilos y también a la conservación de la memoria histórica y literaria: a veces una función predomina sobre la otra y otras veces, sobre todo cuando se trata de la compilación de textos clásicos o anteriores a la época contemporánea, la antología queda relegada a su condición de museo. En lo que respecta a la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, el propósito inicial fue difundir un género muy cultivado en aquellos años pero que no gozaba de una definición clara en la tradición literaria de nuestro país. Más que la difusión de los cuentos, del título se infiere la intención de dar a conocer una serie de nombres propios que se dedicaron casi en exclusiva a la composición de cuentos: se trata efectivamente de cuentistas, de autores que dieron prioridad a este género por encima de los ya consagrados o que con sus innovaciones estilísticas y

---

<sup>124</sup>. No entraremos en consideraciones acerca de la disposición de los textos, pues están ordenados según la fecha de nacimiento de su autor: así, el primero, Eduardo Chicharro Briones nació en 1905 y el último, Ramón Nieto, en 1920. Parece ser este el único criterio de ordenación, dejando al margen otros parámetros como el tema o el estilo. El sistema de proceder es el mismo en todas las ediciones.

<sup>125</sup>. Se ha perdido la posible documentación que existiera al respecto, pues en los archivos de Gredos solo se conservan algunos datos de esta obra relativos a la facturación y a asuntos administrativos, todos posteriores a 1971.

técnicas quisieron darle un prestigio del que carecía hasta entonces<sup>126</sup>. Esto no significa que los autores que aparecen en la antología escribieran solo cuentos; los hay que, como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Laforet o José Luis Castillo Puche, ya habían publicado varias novelas en ese momento y que en un futuro serían importantes precisamente por su producción novelística. Estos nombres, ya muy prestigiosos en este año de 1959, probablemente sirvieron para llamar la atención del público y de la crítica, pues nadie dudaba de la calidad de su literatura. Pero a su lado aparecen otras firmas que no debían ser muy conocidas en aquel momento, que aportan cuentos de muy variable calidad pero que ofrecen sin duda un panorama amplio de la producción cuentística de aquellos años.

Haciendo un recorrido por los apuntes bio-bibliográficos que encabezan cada uno de los cuentos puede observarse esta diversidad a la que aludíamos: junto a autores consagrados aparecen nombres nuevos, algunos de los cuales se convertirán en grandes personalidades de la literatura española mientras que otros harán en las páginas de la antología prácticamente su única incursión en el mundo literario español. Más de la mitad había publicado al menos un libro de cuentos, como Luis Delgado Benavente, cuya producción principal se componía de piezas de teatro y guiones cinematográficos. Además de haber publicado en numerosas revistas tenía ya un libro de cuentos editado por la prestigiosa editorial Revista de Occidente titulado *El samovar hierve* (1952). También en Revista de Occidente publicaría *Historias de familia* (1944) José Antonio Muñoz Rojas aunque su carrera, todavía breve, destacaba principalmente por la poesía. Luis Romero era ya autor de cuatro novelas en lengua española y una en catalán, y recogió algunos de sus cuentos en un libro titulado *Judá* (1957). También Rafael García Serrano contaba con un volumen titulado *Los toros de Iberia* (1944), aunque su principal producción fuera novelística. José Corrales Egea tenía publicados en ese momento una novela y un libro de cuentos, *Por la orilla del tiempo*, ambos del año 1954, mientras que la producción de Vicente Soto se componía de un libro de cuentos (*Vidas humildes, cuentos humildes*, 1948) y una pieza de teatro. También autores de un volumen publicado son Vicente Carredano (*Los ahogados*, 1953), José Antonio Novais (*Cristo Federico: relatos*, 1959), Manuel Pilares, con varios libros de versos y uno de

---

<sup>126</sup>. Veremos más adelante que este criterio puede ser fundamental para explicar algunas ausencias, como la de Juan Eduardo Zúñiga, que destacó sobre todo como novelista y ensayista, aunque en este año de 1959 ya había publicado varios cuentos en revistas y periódicos. Fue incluido en la segunda edición, publicada en 1966. No es el caso de, por ejemplo, Julián Gállego, que a pesar de que su labor giraba en torno a la crítica de arte, había publicado dos libros de cuentos: *Mi portera, París y el arte* (Seix Barral, Barcelona, 1957), y *Muertos y vivos* (Rocas, Barcelona, 1959).

relatos breves (*Historias de la cuenca minera*, 1953), y Carlos Edmundo de Ory (*El bosque*, 1952 y *Kikiriquí-Mango*, 1954). Lauro Olmo ganó con su único libro, *Cuno* (1954), el premio Leopoldo Alas, igual que Jorge Ferrer-Vidal con *Sobre la piel del mundo* (1957), y Mariano Tudela vio también publicado un volumen de su creación, *La linterna mágica: narraciones* (1948), junto con su ya extenso trabajo en la composición de novela y biografía. Juan Guerrero Zamora es otro autor que sirve como ejemplo de aquel que cultiva todos los géneros literarios, así como Ramón Nieto, que en ese año tenía publicado *La tierra* (1957). Por otro lado, de Medardo Fraile se destaca ya su labor teatral, aunque cinco años antes<sup>127</sup> que la antología vio la luz una compilación de sus cuentos titulado *Cuentos con algún amor* (1954), y en 1959 tenía en prensa otro libro también de narrativa breve que saldría al mercado ese mismo año, *A la luz cambian las cosas*. Luis de Castresana contaba entonces con un libro de cuentos y varias novelas, aunque tuvo que esperar hasta 1967 para lograr su consagración como escritor con su obra *El otro árbol de Guernica*, que le valió el premio Nacional de Literatura<sup>128</sup>. Junto a todos estos nombres aparecen los de tres escritores muy distintos pero a los que une un rasgo común: todos ellos se habían dedicado, en lo que a literatura de creación se refiere, exclusivamente al cuento. Se trata de Alonso Zamora Vicente, que en ese momento ocupaba una cátedra de Lingüística Románica en la Universidad de Salamanca pero que, al margen de sus numerosos estudios de Filología, solo había publicado en *Ínsula* cuentos que después recogió en un libro titulado *Primeras hojas* (1955), y en los años venideros fue el único género que cultivó. María Luisa Gefaell, por su lado, se limita también al cuento desde 1940. En el año 1959 ya había visto publicados tres libros, aunque no vuelve a aparecer en las siguientes ediciones que publica García Pavón. El mismo número de volúmenes había publicado Francisco Alemán Sainz, aunque también había escrito ya algunas novelas que, sin embargo, no serían publicadas hasta algunos años después. Este es un ejemplo interesante de escritor que empieza sus andaduras literarias con el cuento y a continuación dará a conocer sus novelas, cuando generalmente solía ser al revés. Dignos de mención son Julián Ayesta y José Amillo, ambos autores de un solo libro de cuentos que compondrá el único repertorio literario

<sup>127</sup>. En la nota bio-bibliográfica de la antología se da como fecha de publicación el año 1956, sin embargo la referencia que hemos encontrado es en la editorial Juglaría, Madrid, de 1954.

<sup>128</sup>. Esta novela es de marcado carácter autobiográfico: el propio Luis de Castresana formó parte de ese grupo de niños que nada más empezar la contienda fueron evacuados a diversas ciudades europeas. Castresana pasó varios años en Bélgica antes de poder volver a España, experiencia en la que se basa *El otro árbol de Guernica*, una novela en la que el punto de vista infantil ha sido tamizado por la madurez del narrador adulto y la narración queda sembrada de reflexiones que van de lo más profundamente intimista a lo más corrosivamente sociológico.

de estos escritores. El primero publica en *Ínsula Helena o el mar de verano* en 1952, título del primero de los textos que componen el libro y que es el que se incluyó en la antología. Jesús Fernández Santos, que desarrollará posteriormente una importante carrera literaria, ya contribuye a esta antología con su cuento “Cabeza rapada”, extraído del libro de cuentos del mismo título de 1958. José Antonio Muñoz Rojas, que ya había publicado *Historias de familia* (1944), y Carmen Conde, por su parte, fueron autores sobre todo de poesía, pero que no dudaron en hacer alguna incursión en el ámbito de la narrativa breve, lo mismo que José María de Quinto, cuya principal producción se basaba en el teatro, tanto en la dirección como en la escritura de textos, y que también tenía editado el libro de relatos *Las calles y los hombres* (1957).

Junto a ellos, nombres que hoy en día son indispensables para la historia literaria de nuestro país: Miguel Delibes ya había publicado cinco novelas, entre ellas *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *El camino* (1950) y *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), además de su libro de cuentos *La partida* (1954); una joven Carmen Martín Gaité despuntaba en la literatura con *Entre visillos* (1958), y Rafael Sánchez Ferlosio había sido con *El Jarama* premio Nadal en el año 1956, además de tener publicado ya *Industrias y andanzas de Alfanhui* (1951). Carmen Laforet escribió *La muerta* (1952) después de recibir también el Nadal con *Nada*, una de las novelas más importantes de la literatura de posguerra, e Ignacio Aldecoa y Ana María Matute habían publicado cada uno dos libros de cuentos además de varias novelas: el primero *Vísperas de silencio* (1955) y *Espera de tercera clase* (1955), y de entre sus novelas habían visto ya la luz *El fulgor y la sangre* (1954) y *Gran sol* (1957), mientras que Ana María Matute tenía *Los niños tontos* (1956)<sup>129</sup> y *El tiempo* (1957), además de cuatro novelas. Especial mención merece Camilo José Cela, uno de los grandes escritores de nuestra literatura contemporánea que ya en el momento de la publicación de la antología de Gredos gozaba de gran prestigio entre los intelectuales. Había publicado *La familia de Pascual Duarte* (1942), mencionada en capítulos anteriores por ser la precursora de la introducción en España de la tendencia tremendista o feísta, y *La colmena* (Buenos Aires, 1951), considerada como una de las grandes obras de la posguerra española por, entre otras cosas, ofrecer un retrato fiel y objetivo de la sociedad del Madrid de los años

---

<sup>129</sup>. Aunque en la fecha de su publicación y aún en la de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* se catalogó esta obra como libro de cuentos hoy día la crítica está de acuerdo en considerarlo un libro de microrrelatos, por estar compuesto en su mayoría de textos que no exceden las dos páginas, quedándose algunos incluso en las quince líneas. Esto es sin duda debido a la ausencia en esos años de un corpus y de una definición precisa del citado género.

cuarenta. Pero además, contaba ya con la publicación de otras muchas novelas, libros de viajes y tres libros de poemas además de cuatro libros de cuentos, siendo el autor más prolífico en este campo de todos los que encontramos en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*.

En el plantel de escritores hay un grupo que había visto publicados algunos de sus trabajos de crítica literaria, ensayos y novela, pero que todavía en el año 1959 no contaban con ningún volumen de cuentos. Algunos lo harían más adelante y en el momento de la salida al mercado de la segunda edición ya habrían cumplido este objetivo, pero otros no continuarían con dicho empeño y prefirieron dedicar sus esfuerzos a escribir novela, ensayo o poesía. Es el caso de Eulalia Galvarriato, que ya tenía en su haber dos novelas editadas y varios trabajos de traducción, además de estudios literarios, pero ningún libro de narraciones breves. Tampoco Eusebio García Luengo, aunque sí había publicado dos novelas cortas además de sus trabajos ensayísticos y de teatro. Mercedes Ballesteros, José Luis Castillo Puche y Rosa María Cajal habían realizado una prolífica labor literaria, pero su trabajo de creación se limitaba al ámbito de la novela. Todos habían publicado cuento en revistas, lo cual parece indicar que este género constituía para ellos una labor complementaria a la de la narrativa larga. Muchos de ellos, como veremos más adelante, no publicarían nunca un volumen, de lo cual pueden inferirse varias hipótesis: o bien que no tuvieron fortuna debido a las carencias editoriales en lo que a narrativa breve se refiere, o bien que quizás desistieron por el poco prestigio que se le daba a este género, prefiriendo dedicar sus esfuerzos a la divulgación científica o al cultivo de otro género que gozaría de mayor aceptación y, por qué no, en el que se sintieran más cómodos. Un caso particularmente desesperanzador es el de Elena Soriano. La nota biográfica de esta autora muestra que en el año 1959 tenía ya cuatro novelas y siete novelas cortas, además de cuentos en varias revistas españolas. Sin embargo, no aparece su nombre en las ediciones siguientes, y es que Elena Soriano fue uno de tantos escritores que vieron truncada su labor literaria por las imposiciones de la censura que tan duramente actuó a la hora de sopesar el interés y la necesidad de las obras, haciendo caso omiso a la calidad de muchas de ellas. Carlos Clarimón y Fernando Guillermo de Castro son dos ejemplos de autores que únicamente cultivan la narrativa, teniendo el primero publicadas ya tres novelas cortas y el segundo dos, además de varias novelas y ensayos. En el caso de Fernando Guillermo de Castro es destacable además que en ese momento hubiera publicado ya casi cincuenta cuentos en varias revistas españolas, pero a pesar de

ello no tenía prevista la publicación de ningún volumen, teniendo como tenía material suficiente para ello. Jorge Cela Trulock, hermano de Camilo José Cela, tampoco había cultivado ningún otro género que no fuera narrativo, y en ese momento tiene compuesto un libro pendiente de edición que, sin embargo, no se había llevado a cabo en el momento de la publicación de la segunda edición.

Por último, es destacable la presencia de cinco autores que en el momento de la aparición de la antología de Francisco García Pavón no habían publicado todavía nada más allá de algunos cuentos en publicaciones periódicas. Es el caso de Felicidad Blanc, quien solo había escrito cuentos que habían aparecido en revistas tanto españolas como americanas, pero cuyo trabajo parece no tener continuidad al no volver a estar presente en las siguientes ediciones<sup>130</sup>. Otro ejemplo es el de Jorge Campos, que si bien había realizado varios trabajos de crítica literaria, en lo que al ámbito de creación se refiere se centró durante esos años en la narrativa breve, tanto en la novela corta como en el cuento. Más adelante focalizó sus intereses en la elaboración de estudios literarios, a pesar de haber sido considerado por la crítica como uno de los mejores cuentistas de su generación. Fugaz es también la aparición de Luis de Diego, que contribuye con un cuento titulado “El abuelo”. Josefina Rodríguez es un ejemplo de escritora que en este año de 1959 empezaba a despuntar en la literatura: tiene en ese momento en prensa su primera novela, cuenta con la publicación en revistas de varios de sus cuentos y tras los siete años que transcurren entre una edición y otra de la antología observamos como ha aumentado su producción. No deja de ser curioso que jamás apareciera la novela que tenía en prensa pero sí un libro de cuentos; probablemente la respuesta deba encontrarse en asuntos internos del mercado editorial. Tampoco parece llevarse a cabo el proyecto de Raúl Grien, otro autor que se dedicaba casi exclusivamente a la narrativa breve y que en ese momento tiene ya compuesto, aunque inédito, un libro de cuentos, prologado nada menos que por Pío Baroja. Nada se sabe finalmente de la publicación de dicho trabajo, titulado *Haciéndome a la mar*. Sin embargo, de este autor se destaca como obra principal su novela *A fuego lento*, con la que fue finalista del premio Planeta en 1956. Baquero Goyanes, que incluye en su antología el cuento “El plato aparte” destaca de Grien su afán por presentar una realidad cruda, con un estilo fuerte y denso<sup>131</sup>, no obstante, veremos que estas constantes no se cumplen en el cuento seleccionado para la

---

<sup>130</sup>. Muchos años después publicaría sus memorias, *Espejo de sombras* (1977), donde relataría la historia de su familia, su matrimonio con el poeta Leopoldo Panero y la relación con sus hijos, Michi Panero y los también poetas Juan Luis y Leopoldo María Panero.

<sup>131</sup>. Vid. Baquero Goyanes, *Op. cit.*, p. 949.

compilación de Gredos, pues “La sombra” más bien resulta un cuento amable, en el que la locura del personaje adquiere esos tintes de ternura que tornan la debilidad mental en una actitud infantil ante la realidad y que inevitablemente hace sonreír al lector. Quizás García Pavón optó por ofrecer a sus lectores otra perspectiva distinta de la obra de este autor movido por ese comedimiento que siempre caracterizó tanto su literatura como su labor de crítico y difusor cultural.

Un total de cincuenta autores que forman el plantel de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, una compilación de trabajos muy heterogéneos, de autores muy distintos entre sí pero que compartieron, en mayor o menor medida, una misma inquietud intelectual: contribuir con su trabajo al conocimiento y difusión del cuento literario español, que en contra de lo que muchos pudieran pensar existía, y en esta antología se recogen algunas piezas que se convertirían en referentes en la tradición cuentística española posterior. Tal es el caso de “Cabeza rapada”, de Jesús Fernández Santos, considerado el mejor cuento de la literatura española del siglo XX según una encuesta realizada por la revista *Quimera* en abril de 2004<sup>132</sup>, en la que participaron varios escritores y estudiosos, o el de los también mencionados en dicha encuesta Ignacio Aldecoa, con su “Seguir de pobres”; Miguel Delibes y su cuento “En una noche así”, o Julián Ayesta y su “Helena o el mar de verano”. Por otra parte, la aparición junto a estos narradores de nombres por aquel entonces casi desconocidos hace muy complicada la tarea de encontrar rasgos comunes que vertebran el conjunto de la antología. Pero precisamente la intención última de Francisco García Pavón, como ya ha quedado demostrado tras el breve análisis llevado a cabo en las líneas precedentes, no era sino mostrar el complejo mosaico de tendencias y estilos que podían encontrarse durante los años cincuenta, e intentar con ello contribuir a una redefinición del género y, por consiguiente, a su revalorización demostrando la gran vitalidad que existía. No hay que olvidar que García Pavón fue un enérgico defensor del cuento. En esta antología contribuye él mismo con “La chacha Ramona”, extraído de *Cuentos de mamá* (1952), y la heterogeneidad de los textos, de la que es consciente, sirve de ilustración a su idea del género, pues ya se ha mencionado que, en su opinión, toda definición de cuento que vaya más allá de la consideración del rasgo de brevedad debe establecerse en función de las características de cada autor. En el prólogo Francisco García Pavón da cuenta de todos estos detalles:

---

<sup>132</sup>. Vid. VV.AA., “El cuento español en el siglo XX”, *Quimera*, 242-243, abril de 2004, pp. 10-72.



No tienes ante tus ojos, lector, una antología de cuentos españoles, sino una selección de los cultivadores de este género surgidos a la vida literaria española después de nuestra guerra.

[...] Mi principal propósito al componer este libro fue el procurar la valorización del cuento español actual. Pues pocas veces a lo largo de nuestra historia literaria, ha existido un género tan primoroso y pluralmente cultivado, a la vez que tan brutalmente despreciado, como el cuento español de esta hora<sup>133</sup>.

## 5.1. LOS CUENTOS Y SUS AUTORES

Prolijidad y desprecio, entre ambos conceptos tan contradictorios se mueve el cuento de esos años. El propio antólogo es consciente en ese momento de la sorpresa que se llevarán algunos lectores al hallarse ante una compilación de cincuenta cuentistas diferentes, pues probablemente pocos habrían reparado en la existencia de tantos escritores entregados a este empeño. Para llevar a cabo su selección, García Pavón contó con la ayuda de los propios escritores, algunos le enviaron el texto que deseaban ver publicado y otros le enviaron varios, de entre los cuales fue el propio antólogo el encargado de decidir cual se incluiría, contando con el consejo de los asesores literarios de la editorial Gredos. Una labor conjunta pues, que daría como resultado el corpus aparecido en 1959. Da asimismo García Pavón algunas características dominantes del cuento en esos años, y por consiguiente, de su antología. Por un lado la falta de fantasía, provocada por el gusto incipiente del realismo durante ese periodo, de la observación directa de la vida, de la cotidianidad más inmediata. Realistas en forma y contenido son casi todos los cuentos, cada uno con sus características y estilo propios, pero se incluyeron algunos –los menos- de corte fantástico y otros en los que la presencia de la fantasía era patente, aunque el carácter general del texto fuera costumbrista. Valgan como ejemplo “El paracaidista y la Tierra”, de Francisco Alemán Sainz (pp.135-140)<sup>134</sup>; “José en el camposanto” (pp. 263-267), de CARLOS EDMUNDO DE ORY<sup>135</sup>; o “Juego de

---

<sup>133</sup>. Francisco García Pavón, prólogo a la 1.ª ed., *op. cit.*, p. 7.

<sup>134</sup>. La paginación de los cuentos, así como la de los extractos de los mismos que vamos a emplear para el análisis corresponden a la edición de 1959 y se indicarán entre paréntesis. Cuando se añadan, además, los datos biográficos sobre los autores, el nombre de estos aparecerá en versalitas.

<sup>135</sup>. Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923). Reconocido poeta, fue uno de los creadores del postismo junto a Eduardo Chicharro Briones. En 1951 publica el Manifiesto Intrarrealista, en el que se habla de la creación artística como manifestación interna del hombre. Desde 1955 reside en Francia, donde funda, en 1968, el *Atelier de Poésie Ouverte*, basado en la concepción de la poesía como creación colectiva. En 1999 el Ayuntamiento de Cádiz publica *Un cuento sin hadas*, donde recoge su narrativa breve completa en dos volúmenes.

niñas” (pp. 318-322) de Medardo Fraile. Los pensamientos del paracaidista que no llega nunca a tierra pueden fácilmente interpretarse como las reflexiones del hombre que se ve arrojado a una existencia vertiginosa que conlleva irremediablemente la muerte. Se subraya la soledad que siente el hombre durante su caída, sin que el lector llegue a saber nunca si en efecto se trató de un sueño o un delirio. La vida y la muerte convergen en el cuento de Carlos Edmundo de Ory, “José en el camposanto”, donde un hijo presta durante unas horas su cuerpo al padre muerto mientras él espera en su tumba, no durante las cinco horas convenidas, sino finalmente durante toda la eternidad.

También podría incluirse en este grupo “El atentado” (pp. 96-106), de JORGE CAMPOS<sup>136</sup>, en el que lo sobrenatural logra filtrarse en un acto cotidiano, como la asistencia a una sesión de cine, rompiendo la barrera temporal: una metáfora quizás de la claridad con la que puede intuirse la llegada de algunos acontecimientos. La crítica está de acuerdo a la hora de considerar a Jorge Campos uno de los mejores cuentistas de su generación, por el empleo de una prosa sencilla y cotidiana, cuyo denominador común solía ser el sentido del humor. Sus personajes están hechos de bondad, aunque suelen ser un tanto grises, como el protagonista de “El atentado”. Lo más característico de Dionisio es su indiferencia y hastío ante la espera, que intenta paliar asistiendo a una sesión de cine donde solo él presencia en el Noticiero el asesinato del Enviado Extraordinario de Egipto. Intentando convencerse de que es un sueño, al final del cuento se cumple lo que el lector ya sabía: el hombre que él veía en el noticiero y que muere atravesado por un sable era él mismo intentado advertir del peligro a los concurrentes. Un cuento sin duda original dentro de la obra de Campos, pues se deja de lado la visión humorística de la realidad para recrear una tragedia, quizás la tragedia del hombre anónimo que no puede evitar que sobrevenga la desgracia. Y es extraño que se incluya este texto exento de sentido del humor, puesto que eso es precisamente lo que echa de menos García Pavón en el rompecabezas del cuento en nuestro país: el humor, atribuyendo esta carencia igualmente a las tendencias de la época, pero también al propio carácter español que, según el antólogo gusta más de lo barroco que de la sutileza a la hora de tratarlo. A propósito de esta característica pueden mencionarse

---

<sup>136</sup>. Jorge Campos (Madrid 1916-1983). Este autor centró más su interés en los trabajos de crítica y edición que en los de creación. Algunos títulos son *Cervantes y el Quijote*, La Ballesta, Madrid, 1959; *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964; *Novelas completas de Pedro Antonio de Alarcón*, Aguilar, Madrid, 1974; *Poesía de Rubén Darío*, introducción y selección de Jorge Campos, Alianza, Madrid, 1997.

textos como el de JOSÉ ANTONIO NOVAIS<sup>137</sup>, “El espontáneo” (pp. 323-329), en el que se recrea el ambiente nocturno de la ciudad desde el punto de vista de uno de los golfos que frecuentan las barras de los bares y que determinada noche encuentra a un hombre llorando, al parecer, por una mujer. Parece que proviene del ámbito rural, y el narrador enseguida intuye que “no era de la noche”. Cuando se interesa en conocer su problema, se da cuenta que en realidad llora por una tinaja de la que ha tenido que desprenderse para venderla, pues de eso vive, la más hermosa de las que había fabricado y a la que llamaba cariñosamente Pepa. El protagonista no puede menos que reírse de su ocurrencia, pero al final del cuento al lector se le revelan igual de ridículos ambos personajes, pues se toman demasiado en serio dos actividades tan banales la una como la otra: la primera, por ser una actividad cotidiana necesaria como la fabricación de un producto para venderlo; la segunda, por ser un entretenimiento improductivo como es el de ir de barra en barra por la noche, en el que el narrador considera que hay profesionales como él y aficionados como el vendedor de tinajas que sobran en ese ambiente. Es inevitable ver en estos dos hombres dos tipos humanos que abundaban en esos años de tantas diferencias entre el campo y la ciudad: el frívolo que solo quiere divertirse y al que le molestan los sentimentalismos, y el hombre demasiado aferrado a sus costumbres que no comprende el ritmo de la vida vacía en la capital. Ambos, cada uno a su manera, intenta darle un sentido a su vida en un momento de la historia de España en la que lo primordial parecía ser olvidar, pero son dos sentidos que no funcionan en el campo del otro, porque resultan ridículos y absurdos. Igual de desplazado se habría sentido el profesional de la noche si hubiera ido a dar al pueblo donde el espontáneo desarrolla su actividad profesional. La ironía con que un golfo da lecciones de moral a un pobre trabajador resulta sorprendente y provoca una sonrisa pícaro en el lector, puesto que en cualquier caso es “su” moral. José Antonio Novais desarrolló su labor profesional principalmente como periodista, aunque siempre se sintió atraído por la literatura, sobre todo por la poesía y el teatro. Solo publicó un libro de cuentos, y el segundo, donde se incluiría este de “El espontáneo”, nunca llegó a la imprenta. Eduardo Tijeras lo menciona en su estudio sobre el cuento español, pero no da ningún dato con respecto a su trabajo, se limita a decir que escribe al tiempo que

---

<sup>137</sup>. José Antonio Novais (Madrid, 1925-¿?). Fue sobre todo, periodista, el mítico corresponsal de *Le Monde* en Madrid durante los últimos años del franquismo. Él fue quien cubrió el juicio contra Julián Grimau, histórico dirigente comunista fusilado en 1963, y en 1976 publicaría un libro junto al que fue abogado defensor de Grimau, Arandino Rodríguez Armada, titulado *¿Quién mató a Julián Grimau?* (Ed. 99, Madrid, 1976). En 1985 recibió el premio de periodismo Francisco Cerecedo que ese año celebraba su tercera edición.

otros autores, como Carmen Martín Gaité o Mariano Tudela<sup>138</sup>, por lo que parece que José Antonio Novais fue, como tantos otros, un narrador ocasional.

Otra constante de la época es la preocupación por el estilo, que García Pavón atribuye al imperativo formalista del momento. Nos hallamos en un momento en el que la literatura española está buscando vías propias de expresión, por lo que las muchas tendencias que existen se interseccionan e interactúan entre sí. Así encontramos cuentos como el de EDUARDO CHICHARRO BRIONES<sup>139</sup>, “La pelota azul”(pp.7-12), en el que el punto de vista se focaliza precisamente desde ese balón que funciona como una cámara cinematográfica ofreciendo uno de los cuentos más originales de la antología en lo que se refiere a la búsqueda de objetividad y originalidad de perspectiva. Siguiéndola, impulsada por unos y por otros, el lector reconstruye varias escenas cotidianas y hace un recorrido por las calles de la ciudad encontrando varios tipos humanos. Utiliza además el autor un lenguaje muy directo, de frases cortas, que hace recordar en algunos pasajes, concretamente en aquellos en los que da cuenta de la situación de la pelota, al estilo empleado en las acotaciones de las piezas teatrales. La figura de Chicharro Briones destacó durante esta época por la creación, o, quizás mejor, por la promulgación de una nueva corriente literaria denominada Postismo, que, sobre todo en poesía, tuvo un gran éxito entre círculos culturales minoritarios del momento. Junto a él, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi; los tres fueron los ideólogos de este movimiento estético-literario de vanguardia que se inició con la obra *Las patitas de la sombra*, un libro de romances al estilo tradicional en la forma, que recientemente ha sido reeditado<sup>140</sup>. El postismo brotó entre la poesía nacionalista doctrinal y la poesía social que venían cultivando autores como Gabriel Celaya o Dámaso Alonso. Supuso una ruptura con estas dos corrientes imperantes. Se trataba de una poesía evasiva, ajena a la realidad, en la que las estructuras clásicas del Renacimiento y el Barroco servían para canalizar

---

<sup>138</sup>. Vid. Eduardo Tijeras, *Últimos rumbos del cuentos español contemporáneo*, Columba, Buenos Aires, 1969, p. 80. No lo mencionan otros estudiosos a cuya obra nos hemos remitido para conocer los nombres más importantes de aquella época.

<sup>139</sup>. Eduardo Chicharro Briones (Madrid, 1905-1964). Su intensa actividad cultural durante los años cincuenta hace injustificable la ausencia de su nombre entre la crítica literaria. No solo cultivó todos los géneros literarios, sino que también fue pintor y crítico de arte, siendo esta su principal vocación: desarrolló una importante labor docente en la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Madrid, donde dio clases de Dibujo artístico y de Pedagogía del dibujo en la Escuela de San Fernando. Vid. Andreu Van Hooft Comajuncosa, *Eduardo Chicharro Briones, la obra narrativa y la obra en verso. Estudio y análisis*, Universitat de Lleida, Lérida, 1998.

<sup>140</sup>. Chicharro Briones, Eduardo, y Carlos Edmundo de Ory, *Las patitas de la sombra*, ed. de Antonio Pérez Laheras y Alfredo Saldaña, Mira Editores, Zaragoza, 2000.

imágenes modernistas que le daban a la poesía un aire impostado<sup>141</sup>. En el caso de “La pelota azul” es inevitable ver filtrado su interés por el teatro en el tratamiento de la prosa, y la plasticidad y precisión con que el autor describe algunos objetos nos remite a su intenso conocimiento en arte.

Es interesante también la aportación de JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE<sup>142</sup> con “Una historia en pedazos” (pp. 175-180), pues el texto constituye precisamente eso: una misma historia narrada desde los diversos puntos de vista que ofrecen los personajes, todos incompletos; se trata de una realidad fragmentada, la única posible según el prisma de los autores que se acercaron a la literatura desde el neorrealismo, y constituye este cuento un acercamiento a la forma y el tratamiento narrativo que primará posteriormente a mediados de los años sesenta.

La mayoría de los cuentos, sin embargo, se mueven en la línea de la literatura anecdótica de corte realista en lo que a estructura se refiere. Francisco García Pavón advirtió un abundante empleo del populismo en el tratamiento de los personajes y su lenguaje, pero insistió en la importancia de ahondar en los problemas de las gentes, pues, tal y como advirtió Alfonso Sastre, limitarse al uso de un lenguaje que pueda parecer más cercano al pueblo entraña la posibilidad de descuidar el estilo y echar a perder el posible interés artístico de la creación. No sucede esto en los cuentos seleccionados por García Pavón. Un claro ejemplo de esta tendencia es la literatura de CAMILO JOSÉ CELA<sup>143</sup>, si bien el cuento escogido para la segunda edición es un texto enmarcado en la

---

<sup>141</sup>. Para una mayor información sobre esta corriente, *vid.* Jaume Pont, *El postismo, un movimiento estético-literario de vanguardia*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

<sup>142</sup>. José Luis Castillo Puche (Murcia, 1919-Madrid, 2004). Fue también periodista además de escritor, y profesor de Redacción periodística en el Instituto de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Siempre se definió como un hombre comprometido con su tiempo. Desde 1947 vivió en Madrid, donde trabajó como periodista en *Signo*, *Mundo Hispánico* y *Correo literario* entre otras publicaciones, y en 1952 recibe el premio Nacional de Periodismo por su artículo “España, escándalo y locura”. Fue, además, corresponsal en el Congo Belga para el diario *Pueblo* de Madrid, y en Nueva York para las Naciones Unidas. En 1958 recibe el premio Nacional de Literatura por su novela *Hicieron partes*. En lo que se refiere al cuento, este autor publicará varios volúmenes a partir de los años setenta; antes solo los había presentado en diversas revistas. Sin embargo, fue sobre todo novelista, en la línea de Pío Baroja y Ernest Hemingway, escritor al que tuvo la oportunidad de conocer en Madrid y cuya obra estudiará en profundidad.

<sup>143</sup>. Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916-2002), es uno de los novelistas españoles más importantes del siglo XX, el premio Nobel de Literatura (1989) y el premio Cervantes (1995) destacan entre sus numerosos galardones. Estudió Derecho en la Universidad Complutense de Madrid, pero nunca terminaría la carrera. Después de la guerra civil, donde combatió en el lado franquista, se dedicó al periodismo y ocupó un puesto en el cuerpo de Investigación y Vigilancia como censor. Durante los años cuarenta su literatura forjó las bases del tremendismo con la publicación de *La familia de Pascual Duarte*. Su obra de mayor prestigio es *La colmena*, editada por primera vez en 1951 en Buenos Aires, ya que la censura prohibió su publicación en España. Fue Manuel Fraga una vez nombrado ministro del Interior quien autorizó su publicación en nuestro país ya en los años sesenta. También son destacables sus *Apuntes carpetovetónicos*, rápidos destellos de la vida española y sus libros de viajes, en especial *Viaje a*

tendencia tremendista, para el primer volumen se escoge “La romería” (pp. 74-88), un relato de marcado carácter costumbrista. En él se cuenta la historia de una familia que se dispone a ir el domingo a una romería tradicional en el pueblo, a la que asistían todos los años visitantes de otras regiones. Hay cuatro partes bien diferenciadas en el texto y marcadas tipográficamente. La primera de ellas corresponde a la de la presentación de esta familia en apariencia modélica. Todo parece signo de orden, tienen criadas, luego una buena posición económica. El padre, al que siempre se refiere el narrador como “cabeza de familia”, trabaja en Madrid de oficinista y va todos los fines de semana a ver a los suyos... son, en definitiva, una familia feliz y próspera. El único personaje al que el propio narrador presenta con profunda antipatía desde el principio es a doña Adela, la abuela de los niños y suegra del cabeza de familia, a la que se describe como

*[...] se llamaba doña Adela, y, además de gorda y desconsiderada, era coqueta y exigente. ¡A la vejez, viruelas! La tal doña Adela era un vejestorio repipio que tenía alma de gusano comemuertos (p. 76).*

Esta percepción pronto se confirma en la actitud de los propios niños y de su yerno, que sabían que de nada servía contradecirla. En la segunda parte encontramos a la familia en el camino, casi dos horas antes de lo previsto porque doña Encarnación, la esposa, y doña Adela habían terminado de prepararlo todo y, en pocas palabras, se aburrían. Emprenden la marcha a pie, y el narrador advierte ya que durante el trayecto pasaron las cosas de siempre: “novedades gordas, ésa es la verdad, no hubo ninguna digna de mención” (p. 79). Y es que, efectivamente, al final del cuento el lector se da cuenta de que no ha sucedido nada en especial, y sin embargo el tono es muy distinto al del principio de la narración porque algo ha cambiado, algo que está dentro de sus conciencias: ya se advierte en un determinado momento que “la familia hacía verdaderos esfuerzos por sentirse feliz” después del duro trayecto en el que el cansancio, el polvo y la sed han sido las constantes, amén del desagradable episodio de la resina sobre la que se habían sentado. Al final, se revela cierta omnisciencia narrativa y se confirma este cambio, que conlleva la amarga conciencia de no haber sabido pasarlo bien durante el domingo de romería: “La familia, en el fondo más hondo de su

---

*la Alcarria*. En Mallorca fundó y dirigió en los sesenta la revista *Papeles de Son Armadáns*, que sería de gran importancia para la inclusión en España de la obra de algunos exiliados.

conciencia, se daba cuenta de que en la romería no lo habían pasado demasiado bien” (p. 85).

Los que más sufren esta decepción son los niños, las eternas víctimas<sup>144</sup>. En un determinado momento, uno de los hijos ve con envidia cómo los demás chicos se divierten revolcándose por el suelo, ensuciándose, peleándose sin que los mayores se preocupen demasiado, gozando de una libertad que él no tiene porque sus padres no le dejan irse a jugar con ellos, a los que consideran como una partida de cafres. No contenta con la prohibición, la madre le recrimina al niño su osadía al pedirle permiso para ir junto con los otros niños, pretextando que debería estar avergonzado por haberse puesto perdido de resina durante el camino, cuando todos saben –madre, niño, narrador, lector – que no ha sido culpa suya, sino de su padre, al sentarse a esperar al resto de la familia bajo unos pinos. También le echarán la culpa a los niños, en este caso la suegra, cuando al final de cuento lanza una sentencia sin otra intención que la de meter el dedo en la llaga:

*Tras otro silencio prolongado, la suegra echó su cuarto a espadas:*

*- Yo no quiero meterme en nada, allá vosotros; pero yo siempre os dije que me parecía una barbaridad grandísima meter a los niños semejante caminata en el cuerpo*  
(p. 88).

Es destacable la continua presencia de soldados en el camino y también en la romería, soldados despreocupados y tranquilos, pues no son ellos los que libraron la batalla en el frente algunos años atrás ya que no debían tener entonces más de diez u once años. Camilo José Cela demuestra un magistral uso del lenguaje popular, pues sus líneas están sembradas de expresiones que resumen perfectamente el sentir de los personajes sin necesidad de dar mayores explicaciones. Encontramos giros coloquiales como “a lo hecho pecho”, “a burro muerto, cebada al rabo”, “templar gaitas” y muchas otras que acercan al lector al lenguaje coloquial. Llama la atención la incursión en el feísmo cuando se describen los tipos humanos que disfrutaban del día de campo. El narrador se complace en describir familias acomodadas en sus mesas de merienda pero se recrea mucho más en las deformidades físicas de un mendigo que se gasta las limosnas en el puesto de una rosquillera, también bastante desagradable físicamente.

---

<sup>144</sup>. El tema de los niños como víctimas de la incomprensión por parte de los adultos y la no comprensión del mundo por su parte se verá más adelante, pues tanto en la antología como, en general, en toda la literatura de posguerra, es un motivo recurrente en la obra de numerosos autores.

A través de estas páginas, Camilo José Cela pone de relieve uno de los principales temas de la literatura de la posguerra, como son la desidia y el aburrimiento de unas gentes a los que les es difícil encontrar su sitio en la sociedad. El cabeza de familia debe pasar la semana solo en Madrid, trabajando, porque a los niños lo único que les sienta bien es el aire de la sierra; en la capital no pueden vivir pero tampoco encajan en el pueblo, pues la romería les demuestra que no saben adaptarse a las condiciones humildes del campo: no recordaron coger agua para el camino, ni una lona para sentarse en el suelo, y por supuesto los niños no pueden jugar a sus anchas para no mancharse el vestido de los domingos, bastante inapropiado para pasar un día en plena naturaleza. Se trata de una desubicación espacial y social que ya había quedado ejemplificada al tratar el cuento de José Antonio Novais, “El espontáneo”. La trama se construye alrededor de una anécdota tan anodina como pasar una tarde de domingo de romería, pero que trae consigo toda una transformación de las conciencias a través de las percepciones de los personajes, a los que esta inacción deja un vacío existencial difícilmente salvable. La independencia que siempre se ha atribuido a Camilo José Cela al hablar de su quehacer literario no se echa de menos en el caso del cuento. El escogido por Francisco García Pavón constituye un buen ejemplo. Tal y como afirma Erna Brandenberguer<sup>145</sup>, no se hace justicia a Cela si se le juzga desde el punto de vista de los géneros literarios conocidos, pues su arte reside en el lenguaje mismo. Quizás por esa razón Eduardo Tijeras habló del vacío que existía en los libros publicados por Cela en los últimos años de la década de los sesenta<sup>146</sup>, un juicio sin duda excesivo: la maestría de Camilo José Cela reside precisamente en el hecho de que de la mayoría de sus obras, además de comprobarse el gran dominio de la lengua, puede extraerse una significación existencial más allá de la simple descripción o anécdota, tal y como lo demuestra el análisis de “La romería”. Sí es cierto que no es un escritor de cuentos al uso, pero no puede dudarse de su gran habilidad en la recreación de ciertos detalles que a la hora de construir un cuento siguiendo las premisas básicas de este género, pueden revelarse como superficiales. Sin embargo, no ocurre esto en el cuento incluido en la antología, pues se compone de una yuxtaposición de pequeñas anécdotas que finalmente se organizan como ramificaciones que parecen irradiar de una raíz común de vacío existencial.

---

<sup>145</sup>. Cf. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>146</sup>. Cf. Tijeras, *Op. cit.*, pp. 52-53.



Por otro lado, en el prólogo García Pavón llama la atención sobre algunas piezas de tono lírico y los cuentos de mujeres, que se mueven en las directrices de una literatura intimista e intemporal por ahondar más en problemas más sentimentales que sociales. Lo que sigue es un intento de clasificación de los cuentos en función de las características comunes que pudieran presentar, que permitirá a su vez hacer un recorrido por la historia literaria del siglo XX para reconstruir la trayectoria de sus autores, algunos hoy ya consagrados, otros menos conocidos por haber orientado su trabajo hacia otras áreas culturales, pues no son pocos los autores que desarrollaron posteriormente una importante labor como guionistas de cine, críticos literarios, de arte o editores.

## **5.2. LA CRISIS EXISTENCIAL DE LA POSGUERRA**

Cabría distinguir una serie de temas o motivos que se van repitiendo a lo largo de la antología, algunos de los cuales ya han sido tratados de soslayo hasta ahora, pues si bien se ha hablado de la heterogeneidad de los autores y de los estilos, es cierto que puede adivinarse una extracción social común y unas preocupaciones muy similares que podrían dar cierta cohesión a la antología. Son compañeros de generación, todos los autores tienen entre 40 y 55 años en el momento de su publicación y son hombres y mujeres que vivieron la guerra civil siendo aún jóvenes y que al inicio de la posguerra no contaba el mayor de ellos más de 25 años. Fueron testigos, por tanto, del vacío material y existencial que dejaron tras de sí los años de la contienda, en la que probablemente muchos de ellos se vieron obligados a participar activamente y de la que todos sufrieron las consecuencias. Es por ello quizás que la mayor parte de los cuentos deja traslucir en la desidia de sus personajes este vacío existencial. A pesar de que las alusiones explícitas a la guerra se limitan quizás a dos o tres textos – y siempre como referencia, nunca como tema principal – es fácil advertir en muchos de ellos la terrible herencia social que dejaron los años de lucha y la imposición del régimen militar. La constante que domina en el talante de la mayoría de los personajes es la inacción, bien sea por falta de iniciativa bien por imposición.

Dentro del primer caso se incluirían muchos de los personajes masculinos, que se revelan como hombres incapaces de tomar decisiones y dirigir su propia vida, como

es el caso del protagonista de JOSÉ CORRALES EGEA<sup>147</sup> en “Un momento de decisión” (pp. 166-174), que no se atreve a enfrentarse a su jefe para pedirle un dinero que le debe y se emborracha en todos los bares que encuentra por el camino antes de llegar a la oficina. Una vez en la puerta, su cobardía le impide seguir adelante, se excusa echándole las culpas a su mujer y volviendo a casa dispuesto a no dejarse mangonear más por ella. En su único libro de cuentos publicado, *Por la orilla del tiempo* (1954), puede observarse al recorrer las piezas que lo componen una evolución vital en la que están representados todos los estados de la vida del hombre, sin incurrir demasiado en lo autobiográfico pero por supuesto tomando de sus vivencias personales las experiencias en torno a las cuales se organizan las anécdotas. La crítica coincide en la universalidad de los motivos que emplea Corrales Egea, así como en la consistencia de las descripciones de los ambientes y el buen ritmo narrativo<sup>148</sup>.

Una situación parecida a la de este personaje vive el protagonista de “El vendedor de corbatas” de JOSÉ AMILLO<sup>149</sup> (pp. 249-262), que tras ganar mucho dinero en una afortunada venta, vuelve a su casa con la esperanza de darle una alegría a su mujer, a la que hace tiempo que ve distante y esquiva, de mal humor. En este cuento se plantean dos problemas que al final se resumen en uno solo: el de las complejas relaciones entre hombre y mujer. Ella es una de esas chicas que siendo aún muy jóvenes se casaban con la esperanza de tener más libertad fuera del hogar paterno, y con lo que se encuentran es con una vida tediosa y sin alicientes, donde el hombre es el que trabaja, el que trae el dinero a casa y ella la que debe administrarlo y criar a los hijos. La sorpresa que él espera darle queda truncada por el estallido de ella, que le recrimina lo aburrida que es su vida, un resentimiento injustificado que se traduce en la frustración de él, que a pesar de sus intentos por hacerla feliz según las convenciones sociales de la época, no lo logra. Si bien el nombre de José Amillo se mantiene en las tres ediciones de la antología de Gredos con el mismo título, lo cierto es que este autor no publicará ningún libro de cuentos más desde *Historias de cada día* del año 1957, con el que

---

<sup>147</sup>. José Corrales Egea (Larache, 1919-Madrid, 1990). La trayectoria profesional como escritor de este narrador es singular por el hecho de que con tan solo quince años publicó su primera novela: *Hombres de acero*, en Espasa-Calpe el año 1935. Durante sus años de estudiante en la Sorbona preparó su tesis doctoral sobre Pío Baroja y finalmente la presentó en Madrid en 1968. Publicó entre otras obras *Baroja y Francia*, Taurus, Madrid, 1969, y la obra de referencia *La novela española actual*, Edicusa, Madrid, 1971.

<sup>148</sup>. Sobre este libro de Corrales Egea vid. Ana Casas, “Desbandada: la emigración según Corrales Egea”, en Irene Andrés-Suárez, ed., *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Verbum, Madrid, 2004, pp. 69-82.

<sup>149</sup>. José Amillo (Madrid, 1922-¿?). Se licenció en Derecho y poco después obtuvo el título de la Escuela Oficial de Periodismo, actividad a la que dedicará la mayor parte de su labor, aunque durante estos primeros años publicó numerosos cuentos en las principales revistas españolas.

consiguió el accésit al premio Nacional de Literatura el año anterior y donde se incluye “El vendedor de corbatas”. Quizás ello sea debido a que su ocupación principal fue el periodismo y a ella dedicó todos sus esfuerzos. Eduardo Tijeras le dedica unas líneas en su estudio, en las que destaca la redondez de las anécdotas y la omnipresencia del motivo de la espera. Señala con mucho acierto la soledad reflexiva que caracteriza a sus personajes y la lluvia que acompaña siempre a su vacío existencial, perfilándolos siempre como unos individuos abocados al fracaso<sup>150</sup>. Lo que quizás le falta concretar es el carácter trágico de este destino, pues según se desprende de la lectura de “El vendedor de corbatas”, la cotidianidad y la vulgaridad de los personajes y el consiguiente fracaso que traen consigo esas dos condiciones es consecuencia, en este caso concreto, de la desidia y la ausencia de acción que caracteriza la sociedad del momento. Es inevitable extraer cierta crítica a la institución del matrimonio, aunque al final prevalezca el respeto hacia esta. El nombre de José Amillo volverá a aparecer relacionado al cuento en 1964, entre las páginas de la *Antología de cuentos contemporáneos*, publicada por la editorial Labor bajo la dirección de Mariano Baquero Goyanes, esta vez con el cuento “Solsticio de invierno”, título que, tal y como explica Eduardo Tijeras, incluye más registros.

El desenlace de este texto es trágico, como el de muchos de los cuentos que encontramos en la antología. El crimen suele ser un resultado habitual en la literatura de este período, que actúa como vía de escape a la inacción y a la frustración que de ella se deriva, recurso que bebe de la novísima línea del tremendismo iniciada por Camilo José Cela. La resolución trágica está presente también en “Viajera de Segunda” (pp.112-120), donde Elena Soriano presenta a una mujer que lucha por hacerse valer y descubre que, desde su punto de vista, lo único que quería el revisor del tren con sus desplantes y su trato discriminatorio era aprovecharse de ella, al tiempo que él interpreta sus desafíos como parte del juego amoroso. Cabe notar el logro alcanzado en estos dos relatos en lo que se refiere al efecto sorpresivo que debe ofrecer un buen cuento, pues el tono de ambos discursos en ningún caso prepara al lector para el impacto que produce el desenlace final. Incluso el asesinato de “El vendedor de corbatas” es lento, desapasionado, como toda su vida, lo cual contrasta con la brusquedad con la que actúa, en apenas unos segundos, la “Viajera de segunda”. También “El abuelo” (pp. 147-157), de Luis de Diego, se resuelve con una tragedia, que en este caso es provocada por las

---

<sup>150</sup>. Cf. Tijeras, *Op. cit.*, p. 72.

circunstancias mentales de un anciano que no es capaz ya, en los últimos días de su vida, de distinguir a sus enemigos, unos enemigos que quedaron ya lejos en el tiempo, pues sus recuerdos son del año 1880. Y un desenlace fatal, aunque no constituya un crimen perpetrado por nadie concreto, tiene el cuento de Vicente Carredano titulado “Fugitivo” (pp. 187-192), donde un joven se suicida atemorizado por la multitud, que le persigue porque no le comprende y le considera peligroso.

La inacción es también el tema del cuento de FERNANDO BAEZA<sup>151</sup>, “Tan viejo” (pp. 222-228), que esta vez es fruto las circunstancias familiares del protagonista, un joven estudiante que, sin embargo, no se atreve a vivir su propia vida porque se cree en deuda con sus padres, ya ancianos, a los que no tiene valor de abandonar para continuar su carrera y trabajar en otro país, así como en “Seguir de pobres” (pp. 282-290), de Ignacio Aldecoa, una de las mejores piezas de la antología, cuyo título ya es suficientemente esclarecedor de la condición de los trabajadores temporeros del campo, a los que caracteriza una escalofriante resignación. También los jóvenes que pasan sus horas junto a “La tapia del solar” (pp. 337-343), de JORGE FERRER-VIDAL<sup>152</sup>, son chicos que no tienen nada que hacer, que no saben en qué emplear su tiempo para entretenerse y que además se burlan del único personaje que trabaja para ganarse la vida. Se pasan las horas apoyados en la tapia del solar, con un calor que les impide casi moverse, conversando sobre cosas intrascendentes. También hablan del trabajo, pero todos encuentran una excusa u otra, a cual más absurda, para no trabajar. Tan solo Julián considera que el trabajo no debe servir únicamente para cubrir lo material, sino que se hace necesaria una compensación espiritual. Pero toda disquisición cae en saco roto, pues la pregunta que atraviesa la narración, desde el principio hasta el final, sin darle jamás una respuesta concreta es “¿Qué hacemos?”. En “La tapia del solar” el lector se

---

<sup>151</sup>. Fernando Baeza Martos (Madrid, 1920-2002). Destacó sobre todo por su carrera política y por su labor como editor. Fue el fundador en 1955 de Ediciones Arión, hoy desaparecida, año en que también inició su incursión en el mundo de la política de forma clandestina en grupos de oposición al régimen franquista y vivió el exilio en Colombia, Argentina, México y Francia. En 1972 ingresa en el PSOE, y como miembro del partido destaca su elección como senador por Huesca en las Cortes Generales en 1977. Fue también Vicepresidente primero de la Junta Directiva del Parlamento Español, de la Unión Interparlamentaria y Vicepresidente primero de la Comisión Mixta Parlamento Español-Parlamento Europeo.

<sup>152</sup>. Jorge Ferrer-Vidal (Barcelona, 1926). Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona y en Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid. Fue un constante cultivador de la literatura en sus diferentes campos, pero compaginó su labor de creación con la de la traducción, acercando a nuestra lengua la obra de autores como Ruyard Kipling o Walter Scott. En 1959 Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 29, lo califica junto a otros autores como “algo más que mera promesa” del cuento español. Ya tenía publicados entonces dos libros de cuentos, *Sobre la piel del mundo* (1957) y *Fe de vida* (1959), ambos en Rocas, Barcelona, pero pronto ampliará su producción y diez años después tendrá cuatro más en el mercado y varias novelas.

encuentra ante una ambivalencia: por un lado nos hallamos ante una dura crítica a la inactividad intelectual del período de posguerra, pues uno de los personajes se pregunta, observando a Paco, qué tipo de beneficio espiritual puede uno extraer de tirar de un carro; por otro, se subraya la felicidad de la que goza Paco, ejemplo de hombre de bien dignificado por el trabajo. Resulta este un texto interesante ideológicamente que se presta a un análisis posterior más amplio. Ante él, como en otros que se encuentran en la antología, puede pensarse que subyace cierta intención de transmitir valores morales propios del régimen franquista, sin embargo, podemos decir sin miedo a equivocarnos que precisamente la sutileza en el tratamiento de esos aspectos fue lo que permitió a muchos autores pasar sin peligro ni mayores consecuencias la obligada censura: un lector poco atento puede dar cuenta de la aparente felicidad de Paco y no reparar en la crítica a la desidia de la sociedad y la juventud. Erna Brandenberger destaca la positiva evolución de los cuentos de Ferrer-Vidal, aunque la temática y los ambientes giren siempre en torno a los mismos motivos, muchos de ellos presentes en esta pieza, como son el calor sofocante y el sol abrasador, pero también la lluvia incesante, la enfermedad incurable o la pérdida del cónyuge<sup>153</sup>. También Eduardo Tijeras había considerado la figura de este escritor y explica muy bien uno de los rasgos principales de este cuento, recurrente en la obra de Ferrer-Vidal:

El dolor infinito, la tristeza del mundo, el cansancio, la inutilidad, la frustración de las cosas [...] Pero se trata de una tristeza paradójica, metafísica, intelectual, siempre en contradicción con la mentalidad ruda y elemental de los personajes<sup>154</sup>.

Esta es la sensación que se tiene al leer “La tapia del solar”, la de que los personajes son infelices pero ni ellos mismos alcanzan a saber por qué. Sin embargo, en este cuento sí se dan algunas pinceladas de análisis psicológico al discutir los personajes por poco espacio de tiempo sobre la dignificación del trabajo y el vacío espiritual.

Un brusco contraste con este sentimiento de inutilidad que lleva a la frustración existencial absoluta es el de “Barrio de San Pascual, cerro del aire”, de José María de Quinto. En él, la rabia que provoca la impotencia ante los poderosos, tal y como sucedía en los cuentos que se resolvían con el crimen o la muerte trágica de uno de los personajes, lleva al protagonista a emprender una acción violenta en un último acto de

---

<sup>153</sup>. Cf. Brandenberger, *op. cit.*, pp. 75-78.

<sup>154</sup>. Tijeras, *op. cit.*, p. 81.

dignidad, pero no contra los opresores, sino contra él mismo, quemando la casa donde ha vivido siempre y que no se resigna a vender para contribuir al desarrollo de un progreso que los devora. Se trata de un cuento muy visceral, enmarcado en la corriente del realismo social, donde los problemas de la sociedad del momento se superponen a lo humano y que tiene un fuerte carácter contestatario en el que la narrativa se instrumentaliza en beneficio de un interés político. Esta actitud no resulta extraña conociendo la trayectoria de José María de Quinto: reconocido crítico teatral, en 1950 apoyó la renovación de la escena española con el manifiesto por un Teatro de Acción Social, que como él mismo diría, no pudo pasar de puro manifiesto. Al pie del documento solo figuraron su firma y la del también dramaturgo Alfonso Sastre. Sí le sirvió para crear el Grupo de Teatro Realista, que pretendía huir del teatro de evasión, fantástico y de finales felices que venía predominando en los escenarios españoles, pues, en sus propias palabras, el teatro en España “continúa[ba] viviendo de espaldas al pueblo, a la cultura, empeñado en halagar los instintos de las clases acomodadas... (1966)”. Una gran personalidad y una actitud activa y luchadora que, sin embargo, desapareció muy pronto de la vida pública. Tampoco volvemos a encontrar su nombre en las reediciones de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*.

En el caso de los personajes femeninos<sup>155</sup>, la inacción es casi siempre consecuencia directa de las imposiciones sociales, y aunque en algunas de ellas se hace patente la cobardía o el miedo a actuar, otras muchas intentan solucionar su situación de una forma u otra a pesar de que raramente lo consiguen. También es frecuente presentarlas como víctimas de los hombres a los que aman o han amado. “Ha vuelto” (pp. 204-210), de CARLOS CLARIMÓN<sup>156</sup>, presenta a una mujer anclada en el pasado,

<sup>155</sup>. Ya hemos visto un avance del tema que se va a desarrollar a continuación al analizar el personaje femenino de “El vendedor de corbatas”, y es que en muchos cuentos los motivos se entremezclan, aunque siempre predomine uno sobre otro, variable que hemos tenido en cuenta a la hora de llevar a cabo un intento de clasificación temática. El de la mujer-víctima vuelve a aparecer en el cuento “De visita”, de Alonso Zamora Vicente, pese a que lo hayamos incluido en aquellos que se caracterizan por abordar la narración desde el punto de vista de un niño.

<sup>156</sup>. Carlos Clarimón (Zaragoza, 1920) abandonó muy pronto la actividad literaria para dedicarse al cine y la televisión, convirtiéndose en uno de los publicistas más importantes de nuestro país. Únicamente durante los años comprendidos entre 1948 y 1956 fue escritor profesional, y tuvo un notable éxito como autor de novelas policíacas y del género rosa que sin embargo publicaba bajo pseudónimos como Charles Clork o Red Lowel. Hizo alguna incursión en el teatro junto a su amigo Juan Guerrero Zamora, que también engrosa el plantel de autores de la antología de García Pavón, y colaboró en numerosas revistas como articulista y como periodista para *Índice*, *Arriba*, *Juventud*, etc. En 1955 ganó el premio Juventud de relatos, y en 1957 publicaba la novela policíaca *La trampa*, en Ediciones Arión, que supuso una cierta consagración como novelista. Su único volumen de cuentos, donde se incluyen estos dos mencionados, fue *Hombre a solas*, publicado por Taurus en 1961, en una colección que en esos años dirigía Ignacio Aldecoa, y su última novela es *La muerte en los talones*, publicada en 1965. A partir de entonces dedicará todos sus esfuerzos al cine y la televisión, actividades que alternará con la docencia en la Escuela de

marcada por la partida de un hombre al que amó cuarenta años atrás, hasta el día en el que él tuvo que emigrar a América en busca de un futuro. Este es uno de los temas recurrentes en la producción cuentística de Clarimón: el carácter efímero del amor. Lo mismo ocurre en otro de sus cuentos más famosos, “Tu Eduardo”, en el que una mujer relee las cartas de su enamorado muchos años después. Cuando el lector ya se ha creado la expectativa de un amor no consumado, descubre que en realidad el joven que firmó las cartas es su marido, que sin embargo ya es otra persona distinta con el pasar de los años. La protagonista de “Ha vuelto” nunca se casó, albergando la secreta esperanza de que él regresara a buscarla. Lo hizo, ya viejo, en el momento en que se desarrolla la acción del cuento, pero no por ella, que ya no es capaz de enfrentarse a su rencuentro. Todo el relato se vertebra a través de la recreación de sus recuerdos, esperanzas y miedos, de su íntima derrota, en suma: la vemos preparar la ropa que va a ponerse, peinarse y maquillarse, pero nunca llega a salir de su casa porque es consciente de que el hombre que vivía en su memoria no es el que ha regresado, sino que es un hombre que ya no existe y al que ella es más feliz esperando, o quizás porque se ha acostumbrado a vivir con esa resignación que conlleva irremediablemente la pena del amor frustrado. La primera conjetura se hace patente en otro cuento, “Retorno” (pp. 216-221), de ROSA MARÍA CAJAL<sup>157</sup>, en el que también una mujer espera a su marido que partió al extranjero a hacer fortuna y que vuelve diez años después, cuando ya no son capaces de reconocer en el otro a la persona que habían amado. La desesperación se apodera de ella cuando están en la cama, al tomar conciencia de que va a tener que pasar el resto de su vida junto a ese desconocido, aunque él, ajeno a sus temores, lo achaca todo a los nervios que le ha producido el, en su opinión, ansiado rencuentro. Dos cuentos sobre un mismo tema, escritos por un hombre y una mujer, respectivamente: se adivina en el discurso de Rosa María Cajal la intención de reivindicar la independencia de la mujer, que sin duda era muy feliz sola y para quien la idea de vivir con un hombre, en otro tiempo tan anhelada, se torna en una imposición a la que es difícil resignarse una vez que ha comprobado que se puede vivir en libertad, mientras que para Clarimón la decisión de la protagonista de no ir a despedir a Gerardo parece más un signo de

---

Publicidad de la calle Hortaleza de Madrid y en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.

<sup>157</sup>. Rosa María Cajal (Zaragoza, 1920). Publicó varias novelas durante los años cuarenta, entre ellas *Juan Risco*, en 1948 enmarcada en la línea del tremendismo, o *Primero derecha*, en 1955. Pero destacó sobre todo como autora de novela rosa, ámbito en el que fue más que prolífica aunque casi siempre firmó con el seudónimo de María Mogan. La mayoría de sus novelas se publicaron en los años cincuenta y sesenta en la colección “Orquídea” de la editorial Bruguera.

resignación y cobardía que una reivindicación de su propia vida. En ambos casos, no obstante, las mujeres son víctimas de un abandono por parte de un hombre que no duda en dejarlas para mejorar su situación.

La “Parábola del cínico” (pp. 369-376), de FERNANDO GUILLERMO DE CASTRO<sup>158</sup>, es un relato mucho más duro, pues se evidencia la indefensión de las mujeres en un mundo dominado por los hombres. Para un lector contemporáneo, lo que parece ponerse de manifiesto es la facilidad con que algunos hombres pueden engañar a una mujer con tal de conseguir sus propósitos para luego abandonarla, y parece, por tanto, ofrecer un ejemplo moralizante: la mujer, Rosita, es la prometida de Gabino, alto mando militar, y a la vez amante de Miguel. Puede hablarse en este cuento de perspectivismo narrativo al alternarse los pensamientos opuestos de los dos amantes, pero cobra una mayor importancia el punto de vista de él. Mientras que Rosita está dispuesta a dar la cara y contarle a Gabino su historia con Miguel para ser honesta y romper su compromiso, Miguel lo que está planeando es abandonarla, dejándole claro que su amor es imposible y pretextando que actúa así movido por la pasión que les une, a fin de que ella sea feliz con la vida que merece. La única víctima es Rosita, pues finalmente resuelve sobreponerse tras ver marchar a Miguel y seguir adelante con sus planes de boda con Gabino. Su mal comportamiento es castigado con el abandono, y como penitencia debe pasar el resto de su vida junto a alguien a quien no quiere, pero con el que sin duda logrará una gran aceptación y prestigio social. El narrador, omnisciente, va enhebrando el discurso en función de la táctica seguida por Miguel, anticipando al lector sus movimientos perfectamente estudiados. Hay otros cuentos en los que también parece traslucirse, tras una primera lectura, una lección moral acorde a las imposiciones ideológicas de la dictadura y que pudieron servir para obtener el visto bueno de las autoridades: en “El hijo”, de Eusebio García Luengo, todas las inquietudes del protagonista se ven disipadas con la contemplación de su hijo; “Cuento de Navidad”, de Mercedes Ballesteros, ofrece una reflexión acerca de los valores familiares, una de las instituciones más importantes según los preceptos católicos, y en “El cock-tail”, de

---

<sup>158</sup>. Fernando Guillermo de Castro (Madrid, 1927). Hijo de Fernando de Castro Rodríguez, alumno del prestigioso médico Santiago Ramón y Cajal. Su labor como narrador se desarrolla sobre todo durante los años cincuenta. Publica varios cuentos en las revistas La Hora (“La justicia y los ojos” (1947), “Nada y tanto” (1948)) e Índice de las Artes y de las Letras (“La pajarita de papel” (1958), cuento recogido en la segunda edición de la antología de Gredos). En 1953 le será otorgado el premio Café Gijón por *Las horas del día*. En 1958 publica *Dos novelas de amor* (Índice, Madrid), pero nada se sabe de este autor hasta su reaparición en 2000, año en que publica *La Isla Perdida: (memoria de una época de Ibiza)* (Mediterránea-Eivissa, Ibiza), un libro autobiográfico donde narra su juventud y sus relaciones de amistad con otros escritores de su generación.



Felicidad Blanc, la resignación ante la pobreza se torna virtud en los protagonistas, cuyo estricto sentido de la moral les impide sentir envidia de los que tienen más que ellos, en un relato agri dulce que evidencia las diferencias sociales existentes pero que parece querer recordar al lector la imposibilidad de salvarlas y la necesidad de conformarse con la situación que a cada uno le ha caído en gracia. Incluso “El aguinaldo”, de Carmen Laforet, es un canto a la vida y un llamamiento a todos aquellos que se quejan de su situación al mostrar la de una paralítica que, a pesar de sus limitaciones, es feliz.

La visión infantil, que en la literatura de la época gozó de una gran aceptación, está también muy presente en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. En muchos de los cuentos los protagonistas son niños, a través de cuya mirada permiten al lector vislumbrar los reflejos de una realidad que a ellos no les pertenece porque no la comprenden. Siete cuentos tienen a niños como protagonistas principales, en cuatro de los cuales la voz narrativa es la de estos niños en primera persona. En el relato “De visita” (pp. 107-111), de ALONSO ZAMORA VICENTE<sup>159</sup>, se nos ofrece la narración entrecortada de lo que parece ser el abandono que sufrió la tía Plácida por parte de su marido. Conjugue en este cuento dos de sus características básicas, ya que su literatura oscila, en palabras de Enrique Anderson Imbert, entre la estampa de costumbres, amablemente sarcástica, y la honda melancolía de las evocaciones infantiles<sup>160</sup>. En este cuento el niño explica la alegría que suponía para él y sus hermanos la visita a casa de la anciana, la sensualidad de los olores a pasteles recién horneados y la naftalina, los regalos con que les obsequiaba antes de irse, pero también el misterio que envolvía a aquella mujer aparentemente feliz. Este cuento es un ejemplo de la lucidez de algunas figuras infantiles, que a pesar de no comprender del todo lo que sucede a su alrededor, perciben que alguna pieza no encaja. Entre sus pensamientos, el niño desliza algunas de

---

<sup>159</sup>. Alonso Zamora Vicente (Madrid, 1916-2006). Fue, además de un gran escritor, un prestigioso filólogo. La guerra civil interrumpió sus estudios universitarios que retomó en 1940, año en que se traslada a Mérida al ganar una Cátedra del Instituto Nacional de Bachillerato de esa ciudad. Un año después se doctoró en Filología Románica, realizando importantísimos estudios lexicográficos y de dialectología que serían referencia obligada para los estudios dialectológicos posteriores elaborados en nuestro país. Ocupó las cátedras de Filología Románica de la Universidad de Madrid (en la que sucedió a su buen amigo Dámaso Alonso) y de Salamanca y la de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Santiago de Compostela, además de desarrollar una importante labor intelectual también en Latinoamérica: ocupó, entre otros cargos, el de director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires y realizó conferencias como profesor invitado en México y Colombia. Entre 1948 y 1952 fundó y dirigió la revista *Filología*, y colabora en otras muchas publicaciones españolas y extranjeras: *La Nación*, *Azul*, revista de Montevideo, *Ínsula* y el diario *Ya*. Editó obras de Tirso de Molina, Torquemada, Lucas Fernández, hizo estudios sobre las vocales andaluzas y las vocales caducas en el español mexicano. Como creador se interesó especialmente por la narrativa breve, y en 1980 le fue concedido el premio Nacional de Narrativa por *Mesa, sobremesa*.

<sup>160</sup>. Cf. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 46.

las advertencias de su tía, sin signos de puntuación que permitan distinguir un discurso de otro: “El cuarto aquel del pasillo, lleno de santos, viejos y nuevos, y de grandes cuadros ennegrecidos, casi nunca se entraba, podríais romper algo, no me preguntéis más qué hay dentro” (pp. 109-110). Es interesante subrayar la maestría del autor a la hora de dotar de cierta psicología a sus personajes al afrontar la construcción de este relato, una tendencia incipiente en la literatura de la época que le hace entroncar con autores europeos como James Joyce, y que en Zamora Vicente surge de una gran precisión estilística y un profundo conocimiento de la lengua. Al final del cuento se nos muestra cómo los niños saben, o intuyen, lo que sucede en realidad, tanto el pequeño protagonista como sus hermanos, que entre risas y enseñándose unos a otros los regalos que han recibido comentan, sin dramatismo, la situación: “[...] Elisa, suficiente, qué te ha dado, a ver, enséñalo, y no os habéis dado cuenta de aquella foto que había en la mesa del tío, era la mujer con que vivía cuando se murió, el tío tenía dos mujeres, y a ver qué te ha dado a ti [...] (p.110)”. Esta afirmación de Elisa desvela el misterio al niño que actúa como narrador, pero sin duda él sabía que había algo en aquella casa, en aquella mujer, que no era normal: “Sí; siempre hay algo vacío en la casa de la tía, algo como un clamor repentinamente disipado, luz incompleta, mutilación imprecisa en la que sobresalen sus gestos amplios de mandato, delicadamente relegados al pastel especial de aquella tarde, y su cara suave y rugosa sobre la gargantilla negra” (p.110)

Al tiempo que se nos plantea de nuevo el problema de las mujeres abandonadas por sus maridos o amantes, se ejemplifica también una de las actitudes de los adultos ante la presencia de los niños. La tía Plácida se muestra siempre alegre y feliz por la visita de sus sobrinos y se deja constancia de su esfuerzo por que los pequeños se sientan bien, por esconderles la amargura que debe invadirla en sus momentos de soledad. Evita por todos los medios que entren en según qué habitaciones de la casa, que sin duda le recuerdan demasiado la vida que perdió, y les inculca disciplina sin olvidar en ningún momento que son niños y los niños deben ver en todo momento a sus mayores sonreír. Un trato amable recibe también Lolo, el protagonista del cuento homónimo (pp. 354-360), de LUIS DE CASTRESANA<sup>161</sup>. En este caso, la dulzura con que

---

<sup>161</sup>. Luis de Castresana (Bilbao, 1927-1986). Fue uno de los “niños de la guerra” que el Gobierno de Aguirre mandó evacuar al inicio de la contienda. Él y su hermana fueron enviados a Francia y Bélgica, países donde cursaría sus estudios posteriormente, una experiencia que luego recrearía por extenso en la que es su novela más famosa, *El otro árbol de Guernica*. Trabajó como corresponsal en Londres para *El Alcázar* y *Pyresa*, la agencia de prensa del Movimiento, y colaboró también en las publicaciones *Pueblo*, *Blanco y Negro* y *ABC*, donde publicaría crónicas de los viajes que realizó por toda Europa. En 1960 recogería sus experiencias en su libro *Europa, de punta a punta*. De vuelta a Madrid trabajó para *La*

los mayores tratan al pequeño viene justificada por su terrible situación: está enfermo de tuberculosis y su madre se ve obligada a ingresarlo en un hospital del que probablemente no saldrá sino para ir al cielo, como le advierte “Ratón”, su buen amigo. Nos hallamos ante un cuento amargo en el que el protagonista, de apenas ocho años, se siente muy importante porque sabe cuánto le quiere su mamá, porque trata de tú al médico que le visita y porque ya es mayor, no como los otros niños del hospital que, según él, “no saben nada de la vida”. Pero el lector comprueba con tristeza que es Lolo el que no comprende, y así lo afirma el narrador (pues este relato, al contrario que el anterior, cuenta con un narrador en tercera persona), que recuerda todo el tiempo lo aislado que se encuentra Lolo en un mundo de mayores, pues solo a ellos debería pertenecer, en principio, la conciencia de la muerte:

*Alguien le había dicho que allí se anidaba la lepra de las cumbres, la tuberculosis, pero Lolo no lo había comprendido. (p. 355)*

Luego, ya en el hospital, al constatar la desaparición de la mujer a la que observaba desde la terraza, de nuevo intuye que algo sucede, pero no lo comprende:

*Lolo no lo comprendía. No es que él se creyese muy listo, pero tenía la intuición de que no era tonto. Además, tenía ya ocho años y sabía pensar por su cuenta. ¿Por qué ella no estaba en la terraza? (p.357)*

También le parece extraño que él estuviera en el hospital mientras el hijo del médico estaba en casa, con su madre:

- *Es como tú, ¿sabes?, pero un poco más mayorcito.*
- *¿Está aquí?*
- *No, pequeño – a Lolo le extrañó aquel cambio de voz en el doctor-. No está aquí. Lolo le dio un rato vueltas a la cabeza. El mundo era algo incomprensible. (p. 357-358)*

Quizás sea este uno de los cuentos más amargos y a la vez más tiernos de todos los de la antología, pues el final inspira una gran compasión al tiempo que el lector

---

*Estafeta Literaria* y para Radio Nacional de España y Televisión Española, pero a excepción de este último ámbito, pronto abandonaría el periodismo para dedicarse por entero a la literatura. De su producción cuentística destacan varios volúmenes donde se recogen relatos relacionados con el País Vasco, pero Luis de Castresana fue ante todo novelista y ensayista, y publicó también algunas biografías, como la de Dostoyevski y Rasputín.

respira tranquilo al saber que Lolo necesita muy poco para ser feliz y no ha perdido del todo su inocencia a pesar, de la terrible situación que está viviendo. Es inevitable establecer conexiones con otro de los cuentos incluidos, pues hoy día, “Cabeza rapada” (pp. 350-353), de JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS<sup>162</sup>, es considerado como uno de los cuentos más importantes de la mitad del siglo XX. En este es un narrador adulto quien acompaña a un niño de diez años enfermo también de tuberculosis. El tono de ambos cuentos es muy distinto, pero pueden funcionar, como habíamos visto con “Ha vuelto” y “Retorno”, como espejo el uno del otro. En “Cabeza rapada” el protagonista es consciente de su situación, ha atravesado el umbral que lo separa del mundo adulto y que está marcado por la capacidad de concebir la muerte. Este niño bien podría ser “Ratón”, el amigo de Lolo, y de nada sirve que el narrador intente tranquilizarle, porque los dos saben que va a morir. Es desgarrador el monólogo interior del personaje que narra la historia, en el que reconoce que la muerte de su pequeño amigo es inminente porque no tiene dinero, porque no conoce a nadie que pueda ayudarlo, y sin embargo se cierra el relato con la letanía del narrador, que entre lágrimas, repite a su amigo “No te vas a morir, no te vas a morir...”<sup>163</sup> No era tan extraña esta circunstancia en la época en la que los cuentos están ambientados, por lo que suponen ambos una muestra de la miseria que debieron sufrir muchas gentes los años que siguieron a la guerra que, como es habitual, se cebaba en los más indefensos, en los más desfavorecidos, los niños. “No tiene dinero [...] Se tiene que morir. No conoce a nadie” son sentencias suficientemente esclarecedoras de la situación de la España de los años cuarenta; Fernández Santos las emplea sin adornos estilísticos, con una prosa totalmente despojada de barroquismo que contribuye a crear un efecto de crudeza y desamparo.

---

<sup>162</sup>. Jesús Fernández Santos (Madrid, 1926-1988), fue un hombre polifacético. Cursó estudios de Filosofía y Letras, pero pronto mostró un fuerte interés por el cine y el teatro. Dirigió durante algunos años el Teatro Estudio Universitario y participó como actor en el Teatro Nacional de Cámara; también dirigió cine y escribió algunos guiones, pero fue sobre todo narrador. Se dio a conocer con la novela *Los bravos* (1954), y en 1957 le fue otorgado el premio Gabriel Miró por su novela *En la hoguera*. No sería este el único galardón: en 1959 obtuvo por *Cabeza rapada* el premio de la Crítica, en 1970 el premio Nadal por *Libro de la memoria de las cosas*, el premio Nacional de Narrativa por la novela histórica *Extramuros*, en 1978, y finalmente el premio Planeta por *Jaque a la dama*, en 1982.

<sup>163</sup>. En otras ediciones donde aparece publicado este cuento encontramos una variante con respecto al final: en el texto de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* el relato se cierra con la repetición de la perífrasis de futuro, mientras que el incluido en el libro de título homónimo publicado un año antes el tiempo que se emplea el presente: “...no te vas a morir, no te mueres...” También es esta variante la que encontramos en *Aunque no sé tu nombre*, Edhasa, Barcelona, 1991, una selección póstuma de cuentos de Jesús Fernández Santos realizada por Darío Villanueva, que sin duda acudió al texto original. La versión incluida en la antología de Gredos resta dramatismo al asunto al insistir en la idea de futuro, mientras que la versión original es mucho más dura al apuntar con el presente la inminencia y la cercanía de la muerte.

Siguiendo con los cuentos que tratan el tema de la infancia encontramos otros tres textos en los que los niños son víctimas esta vez de la incomprensión de los mayores, y no únicamente de la suya propia. En algunos, como “La chacha Ramona” (pp. 141-146), firmado por el propio antólogo, vemos un claro ejemplo de cómo esta falta de comprensión se ejerce de una forma activa, pues en ningún momento hay una voluntad por entender lo que los chicos sienten, como sí se había visto con el pequeño Lolo. Es más, FRANCISCO GARCÍA PAVÓN logró en este cuento plasmar con un gran sentido del humor la crueldad con que algunos adultos tratan a los más jóvenes. En “La chacha Ramona”, extraído en el volumen titulado *Cuentos de mamá*, el narrador protagonista siente la necesidad de explicar al lector por qué despidieron a la criada, determinada por el sentimiento de culpa y el miedo que este le provoca, pues, en efecto, el motivo es un episodio en el que él estuvo implicado, aunque en contra de su propia voluntad. Se trataba de una sirvienta mal hablada y maleducada, a la que su señora, la madre del protagonista, regañaba constantemente por su comportamiento poco apropiado. Tras una de las reprimendas, la chacha decide vengarse de su patrona diciéndole que va a llevar a su hijo a casa de su prima a cantarle las flores de mayo a la Virgen, cuando en realidad donde van a ir es a casa de sus tíos a ver un muerto. Sirve esta escena a García Pavón para retratar con gran ironía un aspecto concreto de la vida en los pueblos como es el velatorio de un difunto, que se convierte en todo un evento social. Desde la visión del niño, el lector asiste a la frivolidad con la que sus convecinos tratan el tema de la muerte, pues los miembros de la familia discuten alrededor del cuerpo presente acerca de cómo amortajarlo: ningún traje propuesto les parece bien porque siempre hay un hijo que quiere aprovecharlo, y las mujeres consideran una lástima echar a perder tal o cuál sábana, de modo que deciden al final envolverlo en una de las más viejas y maltrechas. Tampoco están dispuestos a pagar el dineral que cobra el vecino Porras por rasurar al difunto, así que convienen en que lo haga una de las mujeres allí presentes a cambio de una merienda. Comentarios obscenos y risas de las viejas al ver desnudo al muerto, trato poco decoroso e incluso irrespetuoso para con el cuerpo<sup>164</sup>; todo ello lo observa el narrador en silencio, un niño que ya advierte cuando llegan a la casa que “me extrañó que allí no llorase nadie, a no ser un muchacho de cosa

---

<sup>164</sup>. No es nueva en la literatura esta actitud de los vivos para con los muertos, a los que deshumanizan por completo tratando sus cuerpos ya rígidos como objetos desprovistos, efectivamente, de toda vida, hasta el punto de parecer olvidar por completo que en otro tiempo fueron seres humanos. Recordemos el horror con que Andrés Hurtado, el personaje creado por Pío Baroja para protagonizar *El árbol de la ciencia* (1911), contempla a sus compañeros jugando y riendo con los cadáveres que la facultad de Medicina tiene para estudiar e investigar.

de ocho años, que, solo, sentado en el suelo, en un rincón de la cocina, lloriqueaba muy cansino llamando a su abuelo” (p. 142). Aún se hará mención de este niño más tarde, cuando ya estaban Ramona y el narrador a punto de salir de allí: “En la cocina, el muchacho seguía con su llantina, sin que nadie le hiciese caso”(p.145). A pesar de la tranquilidad con que aparentemente el protagonista presencia la escena, al salir a la calle y sentir de nuevo el aire fresco siente que la cabeza le da vueltas y no puede contener el llanto, hecho que le convierte en objeto de las risas de su cuidadora. Una vez más, solo los niños son conscientes de la tragedia que acaba de sobrevenir en la familia de Ramona, y su desaliento contrasta bruscamente con la frivolidad de los adultos. El niño es víctima de las disputas entre dos adultos, pues la chacha Ramona lo ha llevado al velatorio engañando a su madre solo para vengarse de ella, sin saber las terribles consecuencias que ello tendrá en la conciencia del pequeño, puesto que al final del relato el narrador da cuenta del miedo a que Ramona, ya despedida, tome represalias contra él:

*Cuando a los pocos días echaron a Ramona porque todo se supo, yo me quedé tranquilo; pero algunas noches soñaba que me retorció el brazo y que entre su amiga y ella, en pantalones y en aquel corral del muerto, me degollaban. (p. 146)*

Miedo y desamparo es también lo que siente el pequeño protagonista de “Tinajilla” (pp. 246-248), el cuento de LAURO OLMO<sup>165</sup>. Quien narra la historia es también un niño que es testigo del primer día de colegio de Enrique Polo, a quien todos conocen como *Tinajilla* porque desde chiquitín su madre, cuando tenía que dejarlo solo en casa, lo metía dentro de uno de esos recipientes, de donde no podía salir hasta que ella volvía. Evitaba así la mujer que el niño corriera algún peligro en su ausencia, pero de regreso siempre le daba unos azotes porque el muchacho, inmovilizado como estaba y de tanto esperar, terminaba haciéndose sus necesidades encima, lo que provocaba la risa de los niños mayores que lo veían desde las ventanas y que aparecían atraídos por el

---

<sup>165</sup>. Lauro Olmo (Orense, 1922-1994). Fue uno de los dramaturgos más importantes de la tendencia realista de los años cincuenta y sesenta. Su gran éxito teatral llegó con *La camisa* (1960), después de haber cultivado distintos géneros literarios. A pesar de haber conseguido el premio Leopoldo Alas de cuentos por su libro *Doce cuentos y uno más* en 1954, ello no impidió que la publicación de *La camisa* se enfrentara a serios problemas de censura. Su novela *Ayer, 27 de octubre* fue finalista del premio Nadal en 1958, y en 1963 publica *El gran sapo*, que sería la ganadora del premio Elisenda de Montcada ese mismo año. Desde 1948 fue socio del Ateneo de Madrid, institución de la que llegará a ser vicepresidente. *La camisa* fue traducida a varios idiomas y estrenada en países como Inglaterra, Alemania, Suiza, Francia, Argentina.

mal olor. Cosas de la vida, como dice con resignación el narrador, que emplea magistralmente el sentido del humor y la fina ironía para distanciar al lector del drama de sus personajes, que no son sino dramas cotidianos que a menudo contribuyen, en el caso de los niños, al progresivo abandono de la inocencia. Como bien han apuntado Eduardo Tijeras y Erna Brandenberger, entre otros críticos, Lauro Olmo se convirtió en un especialista en el tema de los desgarrados chicos de suburbios y pequeños pueblos que él mismo bautizó como “golfos de bien”<sup>166</sup>. Este fue precisamente el título del volumen de cuentos que publicó en 1968 Plaza y Janés, que recogía sus mejores piezas y una inédita hasta entonces. Sirve además este cuento para mostrar cómo funcionaba la enseñanza en los años cuarenta, una educación fundamentada en el rigor cuyo sentido no alcanzaban a comprender los niños. No es difícil ver en don Ramón el arquetipo de maestro de aquellos años:

*Seco, autoritario, con cara de mula vieja, entraba don Ramón. Nunca un niño se atrevió a sonreír delante de él. Era el dos más dos, el Cabo Finisterre y el pluscuamperfecto de subjuntivo del verbo ser. Demasiadas pocas cosas. Se dirigía, todo palo, a su mesa. Abría uno de los cajones, sacaba la lista y masticaba los extraños nombres de mis amigos: del Pecas, del Foca, del Doblao... ¡Qué mala persona era!* (p. 247)

Se establece un severo contraste entre el mundo de los niños y el de los adultos, en este caso a través de la relación de uno con el que pasaban los muchachos quizás más tiempo, el maestro. Don Ramón se presenta al lector como un personaje completamente deshumanizado, pues nada sabían el narrador y sus compañeros de su vida, su persona se reducía a unos pocos conceptos que poco o nada significaban para ellos. Y esta falta de comprensión recíproca lo que provocaba en los pequeños era miedo, un miedo irracional tal y como puede extraerse de la reacción del pequeño Tinajilla cuando se halla solo ante él: solo a pesar de estar siendo observado por todos los que, en adelante, serán sus compañeros de “jaula”, incluido su hermano, e irracional porque no parece que antes hubiera tenido ningún encuentro con don Ramón cuyo recuerdo pudiera atemorizarle tanto. A pesar de que la trayectoria de Lauro Olmo se inclinó más hacia el teatro en los años venideros, es sorprendente la habilidad de este autor a la hora de abordar el género del cuento, que según él, siempre fue su preferido. Como “Tinajilla”, casi todos sus relatos son de una brevedad que los acercan al microrrelato, reduciendo

---

<sup>166</sup>. Vid. Tijeras, *op. cit.*, p. 70 y Brandenberger, *op. cit.*, p. 91.

las explicaciones a la extracción de los rasgos más imprescindibles para que el lector se haga una idea de cómo son los personajes y los ambientes.

Más lírico es el relato de JUAN GUERRERO ZAMORA<sup>167</sup>, “Cuando se recogen las espigas” (pp. 377-382), pero ofrece también una variación sobre este tema de la educación en el rigor que venimos mencionando. Mediante un discurso poético, el narrador cuenta que le ha sido necesario regresar a su infancia para recuperar las espigas que no recogió cuando era niño. Se aleja este texto del realismo que se venía viendo en los cuentos anteriores, pues en él se narra el viaje que realiza su conciencia a través de sus recuerdos. Se trata de un discurso melancólico en el que el protagonista insiste en el dolor que le provocaba el recuerdo de su niñez. Un ejemplo más de niño al que educan según las extrañas leyes de los adultos, unas leyes que no alcanzan a comprender porque tampoco nadie les ayuda a hacerlo:

*Entonces, un mal día, supe que me pesaban las palabras maduras, los pensamientos graves y el haber complicado tanto las cosas [...] Y vi claro que mi único aprendizaje había consistido en la desconfianza, precisamente cuando estaba deseando confiar. Por eso quise acudir a mi infancia. Porque allí debían estar mis espigas.* (p. 378)

A través de sus palabras, el lector reconoce algunos tópicos de la sociedad española de mediados de siglo XX, como la madre sufrida y amante esposa y el marido autoritario y seco que tiene impuesta por no se sabe qué orden lógico la obligación de no mostrar nunca sus sentimientos, ni siquiera a sus seres más queridos:

*Todo era signo de orden. No cabe duda. Incluso que mi padre se pusiera nervioso y estrellara un plato contra la pared, y que mi madre se retirara a su dormitorio llorando, [...] también era signo de orden el que mi padre, después de haber estrellado su plato, se pasara el día de mal humor y que, sin poderlo resistir, comenzara a sentir una rara ternura, una ternura muy grande, y al llegar por la noche a casa se inclinara sobre el rostro dormido de mi madre y le dijera:*

*- Perdóname, Concha.*

---

<sup>167</sup>. Juan Guerrero Zamora (Melilla, 1927-Madrid, 2002). Cursó estudios de Magisterio y Filosofía y Letras, pero destacó sobre todo por su labor como realizador de programas en Televisión Española, entre ellos el histórico *Estudio 1*, del que fue creador. Esto no es de extrañar en tanto que una de sus principales aficiones fue el teatro; publicó en 1961 *Historia del Teatro contemporáneo*, por lo que también fue un estudioso del género. Pero no únicamente fue autor dramático, sino que también fue novelista y ensayista. Fundó la revista *Raíz* y entre sus obras destaca el trabajo de investigación sobre el proceso a Miguel Hernández, en el que revelaba el sumario del juicio al que fue sometido el poeta.



*Y era signo de orden el que se lo dijera cuando estaba dormida, cuando no lo podía oír, porque decírselo estando ella despierta hubiera sido blandura intolerable en un cabeza de familia. (p. 379)*

Y así era, también, como debía comportarse el protagonista, que “para disimular el tamaño de [su] corazón fruncía el ceño”. La anécdota alrededor de la cual se vertebra este recuerdo es la de la despedida del narrador de su padre, al que no se atreve a besar cuando cierto día se lo llevan enfermo al hospital con la certeza de que no volverá nunca a casa. El niño interpreta ese beso como una muestra de debilidad a la que su padre nunca se prestaría, y es un error que comete encadenado a los errores de los mayores y que le acompañará el resto de su vida, aunque su lucidez, capaz de entender ahora que los adultos no tienen siempre razón, lo exculpa:

*No le di a mi padre el beso que esperaba. Y mi padre no supo ver que mi vergüenza era la suya, y dijo tristemente:*

*- Este hijo nuestro nos ha salido descastado.*

*El coche se fue. Y luego la estrella se apagó del todo. Y mi padre se murió como si nunca hubiera tenido un hijo. (p. 381)*

El narrador, a pesar de saber que no es el responsable, siente la necesidad de enmendar el error que le ha hecho sufrir tanto en la vida, y solo se atreve a hacerlo cuando se enamora, cuando por fin alguien es capaz de mirarle a los ojos. Gracias a esa mujer logra perdonarse aquel beso que no dio y así poder recordar la inocencia de la que no fue consciente mientras fue niño<sup>168</sup>.

Los dos últimos ejemplos de infancias giran en torno al motivo de la realidad adulta como terreno vedado para los niños, que son irremediabilmente expulsados de la parcela de felicidad de los mayores. El primero que encontramos es “Los albaricoques” (pp. 181-186), de VICENTE SOTO<sup>169</sup>. La expulsión aquí es literal, pues el joven narrador

---

<sup>168</sup>. Termina este cuento, en tono de parábola, precisamente con una referencia bíblica al Libro de Ruth. Se trata del octavo libro del Antiguo Testamento que cuenta la historia de Ruth, una mujer moabita viuda que deja su pueblo para seguir a su suegra Noemí, cuyos hijos y marido han muerto. Regresan las dos a Belén, de donde eran originarios Noemí y su marido, Elimelech, y Ruth, solícita, para ayudar a su suegra va a espigar con Bozz, varón poderoso pariente de Elimelech. Este la toma entre sus criados y pronto Ruth verá recompensado sus esfuerzos y sufrimientos contrayendo matrimonio con Booz. Ruth ayuda a Bozz a recoger sus espigas y será redimida por amor, como María de Lourdes ayuda al protagonista del cuento de Guerrero Zamora: “Acabo de regresar y tengo mi habitación llena de espigas. Ahora ya no estoy solo. La muchacha se podría llamar Ruth, pero se llama María de Lourdes”. (p. 382)

<sup>169</sup>. Vicente Soto (Valencia, 1919). Es un caso particular dentro de la antología, pues es el único autor que, ausente en la segunda edición, vuelve a aparecer en la tercera. Vivió casi toda su vida en Inglaterra, a

y su hermana pequeña deben quedarse en el patio mientras dentro de la casa su madre está dando a luz a su tercer hijo. El narrador-niño deja patente que se da un cambio de perspectiva, pues ahora lo prohibido no era el patio, como había sido siempre, sino lo que queda detrás del portazo de su tía:

*¡Quién pudiera entrar en casa!*

*Pero comprendíamos que aquella expulsión del seno de los mayores era inapelable. Se nos quería proteger de una sombra que había venido a nublar la transparencia de la vida. Y, con todo, ¿sabrían ellos, los mayores, de nuestra angustia por la invisibilidad de mamá? De nuestro ahogo, nuestro raro dolor, ¿sabrían? (p. 182)*

Esta vez se formula lo que el lector constata en los otros cuentos: que los adultos no entienden a los chicos porque ni siquiera lo intentan. Pero lo que en los otros relatos se trasluce a través de un sentimiento de angustia experimentado por los niños aquí se hace tangible. Nada les llega desde dentro a los niños, salvo el trasiego de los mayores y el grito desgarrado de la parturienta, que horroriza al protagonista porque se siente incapaz de relacionar ese alarido animal con la voz de su madre. Toda explicación que le dan, entre risas, es que a su madre le han sentado mal los albaricoques. Cuando finalmente se le permite entrar en la alcoba, lo único que puede sentir, ante la alegría de los mayores, es pena, quizás porque es consciente de haber traspasado el umbral: fuera quedan ya los albaricoques y el resto de árboles frutales, al entrar en la casa y ver a su nuevo hermano ha perdido para siempre el paraíso porque ha comprendido, porque ya no es un niño.

También en “Secano” (pp. 330-336), de JOSEFINA RODRÍGUEZ<sup>170</sup>, hay una trasgresión de la norma con la consiguiente expulsión. El paraíso para este joven protagonista es el estanque de la finca donde trabaja su padre. Cuando va a llevarle el almuerzo ve a un hombre y dos mujeres bañándose en él, ajenos al trabajo de su padre y el resto de los jornaleros y a él mismo, que viene sudoroso después de recorrer el

---

donde se traslada en 1954. En 1948 publica su libro de cuentos *Vidas humildes, cuentos humildes*, y ganó el premio Nadal con *La zancada* en 1966, aunque durante esos años nunca dejó de publicar cuentos sueltos y crónicas en diversas revistas. En 1973 obtuvo el premio Novelas y Cuentos con *Casicuentos de Londres* y en 1975 la Hucha de Oro con “El girasol”.

<sup>170</sup>. Josefina Rodríguez de Aldecoa (León, 1926). Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, ha consagrado su carrera a los estudios pedagógicos y a la enseñanza. Creó en Madrid en 1959 el Colegio Estilo, en el que se afrontó una educación laica enraizada en el humanismo y el krausismo que también había promovido la Institución Libre de Enseñanza. A partir de los años ochenta, su producción novelística adquirirá una mayor importancia, siendo *Historia de una maestra* una de sus obras más apreciadas.

camino de tierra bajo un sol de justicia. No puede evitar la tentación, sale de su casa en plena madrugada y se cuela furtivamente en la finca para darse un baño. Ha logrado conocer el paraíso, pero pronto será expulsado de él: el dueño de la finca y sus perros lo sorprenden y lo mandan a casa, pero de lo que le acusa es de entrar a robar fruta y le amenaza con contárselo todo a su padre. Pero Diego, el joven protagonista, ya no tiene miedo, ni prisa, porque ya nada le causa la desazón que le provocaba aquel oasis prohibido. Avalada por su condición de pedagoga, Josefina Rodríguez ofrece a menudo piezas de una gran sencillez en la forma, pero de una asombrosa riqueza interna gracias a esa preocupación continua por la infancia y la adolescencia, del que este cuento es una buena muestra.

Sin embargo, afirmar que el mundo se compartimenta en dos secciones, la realidad de los niños por un lado y la de los adultos por otro, con todos los problemas de interacción que ello conlleva, es simplificar demasiado las cosas. Quizás podría hablarse de una edad en la que no se es niño pero tampoco se participa de las libertades y de la autonomía de los adultos: la de la senectud. La contradicción existencial es entonces mucho mayor, pues la expulsión es todavía más brutal, ya que los niños saben que solo hay que esperar lo suficiente para poder ser escuchados y comprendidos, mientras que los ancianos han conocido esa realidad pero les ha sido arrebatada por sus hijos: sus propios vástagos les han despojado de la capacidad de decisión, del control que otrora ostentaron; los pequeños crecerán y llegarán a salvar la barrera que los separa, los mayores se alejan cada vez más de esa frontera y el retorno es imposible. Como sucedía con los protagonistas niños, en la antología aparecen de soslayo muchos ancianos que encajan en el tópico del abuelo incomprendido por sus familiares, aunque estos crean actuar de la mejor manera conforme a sus intereses, pero hay cuatro cuentos en los que los ancianos son protagonistas y a través de su visión el lector se acerca un poco más a su mundo y sus sentimientos.

Dos de estos cuatro relatos surgieron de la pluma de una mujer. En el primero de ellos, “Final de jornada” (pp. 22-36), de EULALIA GALVARRIATO<sup>171</sup>, se resume toda una vida de matrimonio. Se abre la narración con un consejo de familia, y a partir de la situación presente de los dos ancianos se reconstruye toda la historia familiar, en la que la imagen de los padres, en un principio, está rodeada de una aureola mágica: todo lo

---

<sup>171</sup>. Eulalia Galvarriato (1904-1997). Fue la esposa del gran hispanista y poeta Dámaso Alonso, con el que colaboró activamente en la investigación literaria. Este cuento fue publicado en *Clavileño* (1955), y dos años antes había publicado en la misma revista “Raíces bajo el agua”. En 1985 publicaría un volumen de cuentos titulado *Raíces bajo el tiempo* (Destino, Barcelona).

podían, en todo ejercían control y representaban la protección y la estabilidad del hogar. Los vecinos los apreciaban y los admiraban porque eran una familia perfecta, transparente, limpia y bien sabían que todos sus miembros se adoraban. Pero el narrador va intercalando en su discurso continuas justificaciones que hacen pensar que no es así en el presente, o por lo menos, que había entonces nuevos intereses con los que no se había contado antes, aunque no por ello anulan el amor que los hijos profesaban a sus padres: “Y todos: todos habían sido unos buenos hijos”; “Oh, eso no podía dudarlo nadie, y nadie lo dudaba! Los vecinos sabían qué clase de familia había sido la suya”; “eso era, nada más, lo natural” (pp. 23 y 26); “Habían sido siempre unos buenos hijos; de eso, podían estar satisfechos [...] ellos no eran como otros hijos, olvidadizos y desagradecidos; [...] Lo que ocurría era, claro, las circunstancias.” (pp. 28-29). Vemos cómo poco a poco el matrimonio va perdiendo espacio, se les limita primero su capacidad de decisión y la credibilidad que tenían cuando eran los chicos pequeños y después ven cómo va menguando también su espacio físico, puesto que están obligados a cambiar de casa en función de las necesidades de los hijos, ya casados y con su propia familia: el mayor espera el quinto hijo y su piso es demasiado pequeño, así que hacen un intercambio, el mismo que luego harán con una de sus hijas para finalmente terminar viviendo separados, con uno de los hijos el padre y con una de las chicas la madre. El discurso del narrador cambia progresivamente de punto de vista a medida que el relato avanza. Ahora se ofrece el de los hijos, que pasan de idolatrar a sus padres a desesperarse ante su falta de sentido común, en lo que podría considerarse también una toma de control de la proyección narrativa. Según ellos, los viejos no se dan cuenta de que pierden facultades, de que se van tornando cada vez más torpes y que no pueden manejarse solos como lo hacían antes, sino que deben ser ahora los hermanos los que decidan, porque nadie mejor que ellos sabe lo que les conviene a los dos. Pronto la exasperación por la actitud pueril de los padres se convierte en risa, provocada por la ternura del que no comprende porque se cree con razón: qué ridículos, pobres viejos, se citan cada día como si fueran dos novios y se peinan y perfuman para encontrarse, experimentando una especie de regresión a aquellos años en los que, siendo jovencitos, él caminaba varias leguas para encontrarse con ella unos minutos, y aunque ahora el camino es más corto, él es viejo y torpe, con lo que la dificultad es la misma. Demostrada queda, con este cuento, la teoría de la estructura circular de la vida humana, a pesar de que en el fondo no se trate de un círculo cerrado. Si los niños se sienten desplazados, pueden albergar la esperanza de llegar a entrar un día en el mundo de los

adultos, mientras que los ancianos han sido desplazados definitivamente y condenados a un destierro en el limbo de los que ya no esperan sino la muerte; a los niños el mundo todavía no les pertenece, los ancianos comprueban con amargura que el mundo ya no es suyo. Una sentencia de la voz narrativa en “Final de jornada”<sup>172</sup> resume este sentir al hacer referencia a la separación que han sufrido y a la necesidad de cambiar constantemente de casa en función de las necesidades de los hijos: “Ellos, ni en un sitio ni en otro” (p. 35); ellos, ni niños ni adultos.

Dos ancianos son también los protagonistas de “Vida nueva” (pp. 344-349), de una joven ANA MARÍA MATUTE<sup>173</sup>. Ambos hombres han llevado vidas muy distintas, pero el resultado final ha sido el mismo: los dos están solos. El lector los conoce la víspera de Año Nuevo, sentados en un banco del parque. Don Emiliano refunfuña y se queja de los jóvenes, que desprecian las cosas importantes y sin embargo celebran una fiesta que ya perdió todo su sentido. Don Julián, o como le llaman todos, el Abuelo, es más condescendiente y parece tomarse la vida con mejor humor. Asistimos a un primer acto de rebeldía a través del discurso de don Emiliano, en un intento por su parte de convencer a su amigo y a sí mismo de que todavía controla su propia vida y nadie puede decirle lo que debe hacer y lo que no: “Alegrarse ahí todos porque sí. No, señor; yo me alegro o me avinagro cuando me da la gana.” (p. 344). Esta primera reafirmación irá seguida de otras: “Yo me administro. No necesito bufanda, claro está, pero si la necesitara, me la compraría yo. Yo, ¿entendido?”; “Soy feliz como quiero. Sin obligaciones molestas. Ceno pavo la noche que quiero durante el año” (pp. 346-347). Pronto sabremos que don Emiliano se quedó soltero, no tuvo por tanto una familia como la que sí formó don Julián:

---

<sup>172</sup>. El título del cuento es también esclarecedor, ya que los ancianos se encuentran al final de la jornada que dura su vida: se levantan ilusionados por el nuevo día, trabajan duro para, finalmente, al anochecer, descansar despreocupados a la espera de que la luz del sol se apague y dé paso a la noche.

<sup>173</sup>. Ana María Matute (Barcelona, 1926). Es una de las novelistas más reconocida de las letras españolas del siglo XX y miembro de la Real Academia Española desde 1996. Escribió su primera novela a los 17 años, *Pequeño teatro*, pero no sería publicada hasta once años después, en 1954, y por ella le sería concedido el premio Planeta. En 1949 había sido finalista del premio Nadal con su novela *Luciérnagas*, pero no lo conseguirá hasta 1959 con *Primera memoria*. En 1976 fue nominada al premio Nobel de Literatura, y en 2007 se le ha otorgado el premio Nacional de las Letras Españolas por el conjunto de su carrera. También en literatura infantil ha realizado una amplia producción que le ha sido reconocida con numerosos galardones, como el premio Lazarillo obtenido por *El polizón del Ulises* (1965), o *Solo un pie descalzo*, premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1984). *Los niños tontos* (1956), *Historias de la Artámila* (1961) y *Algunos muchachos* (1968) son algunos ejemplos de lo mejor de su producción cuentística.

- No ofende quien quiere. A mí me compran todo, me quieren todos. Mis nietecillos, mi yerno, mi hija. ¿Para qué quiero yo ahora unos durejos miserables en el chaleco? Demasiados he manejado en mi vida, don Emiliano. Demasiados. El dinero no me conmueve a mí como a otros. Prefiero lo que da a cambio el dinero: lo que tengo. Una familia, un hogar, un calor... Eso. Llegar a casa. "Abuelo, que le cambio las zapatillas." "Abuelo, tome usted esto y lo otro..." Eso es. Lo mejor de la vida. No me cambiaba yo ahora por mis veinte años. No, señor. Llegó la hora del descanso, de disfrutar de la vida. Eso es. (p.346)

Es inevitable vislumbrar en este discurso también una justificación, como las del narrador de "Final de jornada", o una autoconvicción por parte del personaje. Luego descubriremos una realidad muy distinta a la que reza don Julián: su hija y su yerno han salido, lo han dejado solo la Nochevieja con una cena que debe él mismo recalentar, mientras al otro lado del parque, don Emiliano se escribe a sí mismo una postal de felicitación que deposita en su buzón sin que nadie lo vea, con unas palabras de ánimo que él mismo se dedica: "no estás solo, querido amigo". De nuevo constatamos en este relato la incomprensión, el rechazo, la expulsión: "A estos viejos no hay quien les meta en la cabeza que los tiempos cambian [...]", dice la hija de don Emiliano, cuando este se empecina en guardar la cama donde durmieron durante años él y su difunta mujer. Don Emiliano tiene razones para protestar, pero, ¿y don Julián? Sin duda también. Sorprende encontrar un cuento de esta autora dedicado a la vejez, pues lo cierto es que casi la totalidad de su narrativa breve tiene como tema central la niñez y la adolescencia, y en este año de 1959 ya hacía tres que había publicado *Los niños tontos*, un libro compuesto de microrrelatos de un lirismo exquisito, cuya lectura va matizando el adjetivo del título, pues el lector se va percatando de que la condición de tontos de los pequeños protagonistas reside en su especial sensibilidad ante las injusticias y en la incomprensión que sienten y sufren. Luego vendrán muchos más: *Tres y un sueño* (Mateu, 1957) *Historias de la Artámila* (Destino, 1961), *El río* (Argos, 1963), y el más maduro y compacto *Algunos muchachos* (Destino, 1968). Pero precisamente por ese carácter de incomprensidos que comparten con los niños, la visión de los ancianos también le sirve a Ana María Matute para canalizar su denuncia, porque como ella misma afirmó: "...el oficio de escribir es también una forma de protesta. Protesta contra todo lo que representa opresión, fariseísmo e injusticia"<sup>174</sup>. Es, sin embargo, un cuento moderado que contrasta con la tensión dramática con la que normalmente la autora reviste sus narraciones. La gran tragedia debe ser intuida por el lector una vez traspasa

<sup>174</sup>. *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 151. *Apud*. Brandenberger, *op.cit.*, p. 73.

la frontera del final, pero en ningún momento encontramos en sus líneas la pasión y la violencia que sí existe en “Algunos muchachos” o en “Cuaderno de cuentas”. Se trata más bien de un drama intelectual que lleva a la melancolía, despojado de toda reacción visceral de las que también carece, probablemente, esta etapa de la vida.

Encontramos otros dos cuentos dedicados a la vejez, pero de muy distinta índole. Los autores son LUIS DE DIEGO<sup>175</sup> y MEDARDO FRAILE<sup>176</sup>. El primero de ellos ofrece un relato que termina en tragedia, mientras que el segundo tiñe sus líneas de un lirismo que adentra al lector en el mundo de la fantasía<sup>177</sup>.

Juan y Javier deben cuidar a su abuelo durante la noche, pues en los últimos tiempos había perdido toda noción del tiempo y de la realidad y podría escaparse o cometer alguna locura incitado por sus alucinaciones, que se remontaban a 1880<sup>178</sup>. El relato se construye en dos partes, la de la madrugada, en la que es Juan quien vela al abuelo y narra la historia, y la de la mañana, donde sabemos que en realidad es Javier quien ha rescatado las notas de su hermano y está leyendo lo que sucedió durante las horas que Juan estuvo a solas con el viejo. Empieza el cuento con tintes cómicos, mostrando al anciano como un pobre viejo loco que se comporta de un modo infantil ante las apariciones que le asedian, provenientes de tiempo ya pasado. Pero termina en tragedia cuando se nos desvela la terrible realidad: confundiendo a su nieto con uno de sus enemigos de antaño, ha terminado estrangulándole. El abuelo no comprende la realidad en la que vive, porque tiene una propia donde el mundo le pertenece todavía, la de su pasado. De nuevo encontramos, al final de este relato sobrecogedor, la

---

<sup>175</sup>. Luis de Diego (Oviedo, 1919), fue teniente de la Armada española, y aunque publicó en algunas revistas nunca recogió sus cuentos en volumen y tampoco vuelve a aparecer su nombre en las reediciones posteriores. Es muy poca la información que nos queda sobre él, tan solo la publicación, en 1958, de su única novela titulada *La presa del diablo*.

<sup>176</sup>. Medardo Fraile (Madrid, 1925). Es también uno de los autores de cuento más prolíficos de nuestras letras. Ha publicado más de un centenar de cuentos, y su éxito ha quedado patente en la obtención de algunos de los premios más importantes de nuestro país: en 1956 recibía el premio Sésamo por “La presencia de Berta”; en 1965 el premio Nacional de la Crítica por su libro *Cuentos de verdad*; en 1970 el premio de La Estafeta Literaria, y el Hucha de Oro al año siguiente. Sin embargo empezó sus andanzas literarias en el teatro, al participar en la fundación, junto a Alfonso Sastre y Alfonso Paso, de Arte Nuevo, el primer grupo de teatro de ensayo en España después de la guerra civil. También recibió el premio Ibáñez Fantoni de artículos periodísticos en 1988. Desde 1964 vive en Escocia.

<sup>177</sup>. Ambos cuentos han sido mencionados ya anteriormente, bien al hablar de los crímenes que algunos protagonistas se ven empujados a cometer, como en el caso de “El abuelo”, de Luis de Diego, bien al hablar de la fantasía, no demasiado abundante en la antología pero que sí está presente en el cuento de Medardo Fraile, “Un juego de niñas”. Este título, además, reafirma la tesis de la identificación de ancianos y niños.

<sup>178</sup>. El período comprendido entre 1874 y 1898 es una época convulsa en España: el pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos pone fin a la I República Española y da paso a la Restauración Borbónica, nombrándose rey a don Alfonso XII de Borbón. Fuera de las fronteras el imperio español también tenía problemas, en 1877 cien mil soldados españoles estaban en Cuba, colonia que perderían finalmente, junto a Filipinas y Puerto Rico, en 1898.

identificación del anciano con un niño, que no es muy consciente de lo que ha hecho pero sin duda sabe que no estuvo bien: “El abuelo, en la cama, encima de la ropa, con la barriga al aire, lloraba tapándose la cara con las manos, gimoteaba como una criatura” (p.157).

Flora y Martita, las dos hermanas ancianas protagonistas del cuento de Medardo Fraile, saben que mientras haya luz seguirá habiendo vida (“Un juego de niñas”, pp. 318-322). Entre las dos, construyen unas prolongaciones a su lámpara de cristal con las que logran inundar de luz su salita e incluso la de sus vecinos, porque es tan fuerte que es capaz de traspasar los muros. Cuando finalmente mueren y las entierran, sus cuerpos siguen brillando durante muchos días, tan llenos estaban de luz y color. También están solas, solo se tienen la una a la otra y no pueden contar con nadie al final de sus vidas. Poco tiene que ver el tono de este cuento, optimista a pesar de todo, con los anteriores. Ya había publicado en ese momento Medardo Fraile un libro, *Cuentos con algún amor* (1954), y *A la luz cambian las cosas* (1959) estaba en prensa y se publicaría ese mismo año. Ambos libros se componen de cuentos con un estilo muy personal por lo que tienen de objetivos, de poéticos y de simbólicos, como es el caso de “Un juego de niñas”. Empezó este autor con el teatro, como crítico pero también como creador, hasta que el descubrimiento, tal y como él explicó, de los cuentos de Ignacio Aldecoa, le llevó a interesarse por la narrativa breve, que no ha abandonado nunca y que compaginó con su trabajo como profesor<sup>179</sup>. Para él, lo humano es mucho más importante que lo social, porque lo consideraba más hondo, más ambicioso y difícil. A pesar de hallarse inmersos a menudo en mundos o conciencias fantásticas, sus personajes son tremendamente humanos, ya que es precisamente la fantasía, la capacidad de soñar, lo que hace humanas a las dos hermanas protagonistas de “Un juego de niñas”.

Para concluir este apartado merecen especial mención una serie de relatos de cuyo análisis es posible extraer una doctrina moral al más puro estilo del cuento tradicional. Se trata de piezas en las que sale a relucir la exaltación de ciertos valores como son la vida familiar, el carácter humilde y el ya mencionado del trabajo como vía para la dignificación del ser humano. El primero es el titulado “El hijo” (pp. 48-53), de

---

<sup>179</sup>. Emma Cartosio, 1970, “¿Por qué escribe usted cuentos?”: “Cuando había demostrado, con experiencias aceptadas y un éxito, que podía hacer teatro, y descontento, por sinrazones y razones diversas, con el mundillo teatral, escuché un día en “La Ballena Alegre” cuatro cuentos de Ignacio Aldecoa, íntimo amigo mío y estupendo escritor. Dos de sus cuentos eran extraordinarios y otros dos – bien escritos- no me gustaron. Salí de allí, lleno de emulación, dispuesto a escribir cuentos”, *apud*. Brandenberger, *op. cit.*, p.67.



EUSEBIO GARCÍA LUENGO<sup>180</sup>, un cuento paradigmático de su narrativa según Eduardo Tijeras, que lo sitúa estilísticamente en la línea de Miguel de Unamuno en tanto que los temas íntimos y familiares sirven como vehículo a las más antiguas reflexiones metafísicas y existenciales<sup>181</sup>. En “El hijo” asistimos a la inmersión por parte de un narrador omnisciente en la psicología de un personaje del que, de entrada, se dice que “No sabía cómo –es un decir– se encontraba casado”. El personaje es consciente de haberse visto arrastrado por una cotidianeidad en la que los sucesos se precipitaban sin que él se diera cuenta, atendiendo al orden lógico que debían seguir las vidas de bien, y ello ahora le causa una gran desazón. Pero pronto, la llegada del hijo hace aflorar en su mente una serie de pensamientos atropellados en los que las concepciones del amor, la vida y la muerte se entrelazan y se mezclan, permitiéndole redescubrir el cariño que sentía por sus padres, el amor que profesa a Eloísa, su mujer, y ahora a su hijo, y tomando conciencia de que su nacimiento supone la perpetuación de su propia vida, es decir, la inmortalidad. La paternidad se considera en este cuento como una revelación casi divina, pues el protagonista, al parecer hombre instruido, reconoce, sin embargo, “¡Cuánta historia le enseñaba el hijo! Y también cuánta psicología y aun sociología y política” (p. 53). Constituye este cuento un claro ejemplo de exaltación de la familia como uno de los valores más elevados, e incluso hay que subrayar una de las reflexiones del protagonista, que prueba la situación de desconcierto en la que se encontraba al principio del cuento y que al final queda disipada: “La Providencia – lo veía con claridad – regía esa misteriosa sucesión en que todo estaba trabado y unido” (p. 51).

Algo muy similar sucede en “Cuento de Navidad” (pp. 54-60), de MERCEDES BALLESTEROS<sup>182</sup>, un relato fácil y amable en el que el protagonista se siente atraído y tentado por una mujer que viaja en su mismo vagón de tren, a la que ve como una vía de escape en el recto camino por el que ha encauzado su vida. Se contraponen las figuras

---

<sup>180</sup>. Eusebio García Luengo (1910-2003). También autor de teatro. Durante la guerra fue cronista en zona republicana, entre Madrid y Valencia, y entre sus colaboraciones más destacadas se encuentran las que hizo para *Nueva Cultura* y con la Asociación de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Ganó el premio de novela del Café Gijón y fue articulista en *ABC*, *Ya*, *Índice*, etc.

<sup>181</sup>. Cf. Tijeras, *op. cit.*, p. 47.

<sup>182</sup>. Mercedes Ballesteros (1913-1995). Esposa del escritor Claudio de la Torre. Cultivó todos los géneros pero se dedicó especialmente al teatro, publicando y estrenando piezas de gran éxito como *Una mujer desconocida* (1946), *Las mariposas cantan* (1952), por la que recibió el premio Tina Gascó, o *Quiero ver al doctor* (1953), en colaboración con su marido. Mercedes Ballesteros, igual que Rosa María Cajal, compuso un importante número de novelas rosa, con el pseudónimo de Sylvia Visconti. Por la novela *Taller* (1960) le fue otorgado el premio Álvarez Quintero de la Academia Española, y por *Eclipse de Tierra* recibió el premio Novela del Sábado en 1964. Popularizó también el pseudónimo de “Baronesa Alberta”, sobre todo en las colaboraciones humorísticas que realizó para la mítica revista *La Codorniz*.

de las dos mujeres: la esposa, ajada por el trajín de la casa y siempre con una recriminación en los labios, y la viajera, la gacela culta también hastiada de la vida, como él. Por fortuna, otro de los compañeros de vagón consigue recordarle a tiempo lo maravilloso que es percibir la belleza en las cosas vulgares y amar a una familia que a su vez le quiere, es decir, le da toda una lección moral que también llega al lector:

*El espíritu crítico derrumba todo lo que toca. Porque es un espíritu sin piedad, sin amor. La crítica en los libros es muy interesante, pero ¿en la vida...! Si criticamos nuestra propia vida nos quedamos como desnudos en un desierto. En cambio, si sabemos amar los momentos vulgares de nuestra existencia, si tenemos el corazón a punto para hallar la poesía de las costumbres caseras, del cesto de la ropa limpia en el cuarto de la plancha... [...] No hay otra poesía más intensa, ni más próxima a nosotros, porque es nuestra propia poesía. Los muebles familiares, la sopera humeando en el centro de la mesa... [...] ¿No es usted feliz dándole cuerda al reloj de su comedor? (p.58-59)*

El encuentro se resuelve con un giro inesperado: al parecer, tan solo él ha visto a ese hombre. Cuando su compañera de viaje regresa al vagón después de ir al servicio, afirma que ella nunca vio a nadie y que siempre viajaron solos. Sin embargo, es ese mismo hombre quien arroja, literalmente, al protagonista del tren ya de nuevo en marcha tras detenerse unos minutos en su ciudad. La dimensión mágica se confirma al final del cuento, cuando ya en su casa, Daniel saca de su bolsillo el cartoncito que se le había caído al misterioso viajero de la maleta y lee su nombre: Carlos Dickens. La intertextualidad del título es evidente, y la obvia moralina también. Este fue el sello personal de la narrativa de Mercedes Ballesteros, tomar un personaje descontento con su vida y su situación para convertirlo en un ejemplo de redención moral y espiritual.

Queda demostrado a partir del cuento de Mercedes Ballesteros que la ambición debe ser considerada como otra de las bajas pasiones que amenazan al hombre, quien debe moverse con humildad y contento por lo que le haya tocado en suerte. FELICIDAD BLANC<sup>183</sup> parece ser de la misma opinión, tal y como se extrae de “El cock-tail” (pp. 61-66). Carlos y Laura, un joven matrimonio modesto, han sido invitados a un cock-tail que el jefe de él da en su casa. La emoción les embarga y se ponen sus mejores galas,

---

<sup>183</sup>. Felicidad Blanc (Madrid, 1914-1990). Nacida en el seno de una familia acomodada, fue la esposa del poeta Leopoldo Panero, con el que tuvo tres hijos, los también poetas Juan Luis y Leopoldo María Panero, y José Moisés. La historia de esta familia de escritores, marcada por la ideología del padre y la enfermedad mental de Leopoldo María, que perpetró su primer intento de suicidio a los 20 años y a lo largo de su vida ha estado ingresado en distintos centros psiquiátricos, inspiró la película *El desencanto*, rodada por Jaime Chavarrí en 1975, donde los protagonistas eran la propia Felicidad Blanc y sus hijos.

que en el caso de Laura son préstamos de sus primas con los que se siente una verdadera princesa. En la reunión hay gente elegante e influyente que en seguida repara en la presencia de la pareja, puesto que en absoluto encaja entre ellos: el mejor vestido de Laura no es rival para los carísimos conjuntos que lucen las demás, a quienes sorprende en algún momento comentando su indumentaria. Tampoco conocen a nadie, ni apenas saben de qué se habla en los círculos que los invitados van formando en el salón. Se sienten a disgusto, están desubicados, y una incursión narrativa en el pensamiento del jefe confirma este sentimiento, ya que a través de ella sabemos que se arrepiente de haberlos invitado. Solo recuperan la paz en su casa, aunque con la sensación de haber perdido algo. La sentencia final de Carlos cierra el cuento endulzando un poco la amarga conciencia de sus carestías y subrayando la importancia de una conformidad que puede permitirles ser felices ya que las fronteras sociales son difícilmente salvables: “No creas; ellos tampoco deben de ser muy felices” (p. 66).

CARMEN LAFORET<sup>184</sup> contribuye también a la exaltación, en este caso, de la vida, de la existencia humana. Isabel, la protagonista de “El aguinaldo” (pp. 235-245), es una mujer de edad que considera que la vida ya le ha dado todo lo que tenía que darle y sin embargo lo único que siente que tiene son muchos años, porque nada de lo que ha vivido le parece que haya merecido la pena. Es el de Isabel un vacío existencial que choca brutalmente con la felicidad que siente Manuela, una paralítica del hospital donde trabaja su yerno que no puede mover uno solo de sus miembros, pero que sin embargo es feliz porque su vacío físico se ha visto compensado por la plenitud que le ofrece su fe en Dios. Se erige Manuela como la contraposición de Isabel, pues ambas tienen algo que a la otra le falta: la plenitud espiritual de Manuela debería completar la plenitud física de Isabel y viceversa; Isabel y Manuela son, en definitiva, las dos partes de un solo ser humano. De nuevo nos encontramos ante la religión y la fe como respuestas a la desidia existencial que a veces inunda la vida del ser humano, aunque en Isabel esa fe se torna en redescubrimiento, no tanto de Dios como de sus seres queridos, aquellos que han llenado poco a poco su existencia sin que ella se diera apenas cuenta. Ofrece este cuento un ejemplo ilustrativo de la evolución espiritual de su autora que, en un

---

<sup>184</sup>. Carmen Laforet (Barcelona, 1921-Madrid, 2004). Cuando de la recreación de la sociedad de la posguerra se trata, *La colmena*, de Camilo José Cela, es a Madrid lo que *Nada* (1944), de Carmen Laforet, a Barcelona. Con esta novela entraba en el mundo literario y también en la posteridad en 1944. En 2003, su hija Cristina Cereales publicaba la correspondencia que la autora había mantenido durante largos años con Ramón J. Sender, en la que se dan algunas explicaciones acerca de su alejamiento de los círculos literarios, como su inseguridad y su descorazonamiento ante la dificultad de moverse en un mundo dominado por los hombres. En 2007 la editorial Menoscuarto ha publicado un volumen con todos sus cuentos, más cinco inéditos, bajo el título *Carta a don Juan*, con prólogo de la escritora Carme Riera.

momento dado, abrazó con fervor el catolicismo por influencia tanto de su marido como de sus amistades de entonces. Después del vacío desolador que perfiló en *Nada*, parece que en algunas de sus obras quiere transmitir precisamente lo contrario: la plenitud de la fe, la felicidad que proporciona el amor al prójimo y a uno mismo, por muy adversas que sean las circunstancias. Un sentimentalismo moral y religioso que ha ablandado sus páginas, según Enrique Anderson Imbert<sup>185</sup>, una evolución ideológica coherente con el catolicismo que en nada desmerece su prosa.

### 5.3. LA DIMENSIÓN SOCIAL

Los cuentos que se han tratado hasta ahora han sido analizados desde un punto de vista moral y existencial, desde una proyección universal que, en primera instancia, sería igualmente válida para los cuentos escritos desde otras tradiciones distintas de la española. Los sentimientos de soledad, desamparo, incomprensión, los valores familiares e incluso religiosos: todos ellos podrían encontrarse también en la literatura de otros países, con la diferencia de que en España constituían casi el único motivo en torno al cual giraba una literatura sin demasiada variedad estilística. Sin embargo, un lector contemporáneo es capaz de percibir en los cuentos españoles el rastro que dejaron en las conciencias los acontecimientos históricos, pues a menudo son los generadores de tales sentimientos. Ello otorga a las narraciones una nueva dimensión testimonial que los convierte en valiosa documentación y que permitiría realizar, a través de ellos, un estudio sociológico de la época de la posguerra. Hay, no obstante, una serie de cuentos en los que la denuncia social es más explícita si se los observa bajo el prisma de la tendencia neorrealista, corriente predominante en la literatura española de los años cincuenta<sup>186</sup>. El neorrealismo, tendencia surgida en Italia a mediados de los cuarenta y que a España llegó sobre todo a través del cine, trataba de ser una superación del realismo social que se venía fraguando en la literatura española de esos años. Mientras que los escritores que cultivaron exclusivamente el realismo social mantuvieron una postura mucho más politizada, a los que se inscribieron en la vertiente neorrealista les interesó sobre todo adquirir un tono humanista y se caracterizaron por una acusada

---

<sup>185</sup>. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>186</sup>. Ya se ha advertido anteriormente que la clasificación de los cuentos que hemos establecido no es en absoluto cerrada. Atendiendo ahora a la óptica del neorrealismo podrían incluirse textos ya tratados, como el de Fernández Santos, "Cabeza rapada", que sin embargo ha sido objeto de análisis al tratar el tema de la infancia. La denuncia social en dicho texto también queda explícita al revelarse ante el lector la posibilidad de curación del pequeño si tuviera dinero o si conociera a alguien que se lo pudiese prestar.

voluntad formal. La preocupación de los neorrealistas por el ser humano atendía, por tanto, a cuestiones personales, aunque siempre latía el trasfondo de una problemática social derivada de las circunstancias políticas, que finalmente desembocaba en un tratamiento existencialista de la condición humana. En definitiva, los escritores neorrealistas eran conscientes de las dificultades del hombre en la sociedad, pero no se fijaron en todos los hombres, sino en unos cuantos desfavorecidos castigados por las vicisitudes históricas del período que les había tocado vivir. La instantánea, el destello fugaz de una vida cotidiana, es el elemento vertebrador del cuento neorrealista que sirve para que el lector proyecte su propia subjetividad y sea capaz de trascender de la simple narración de un instante concreto de la vida de los hombres. Encontramos en todos ellos una gran amabilidad en el tratamiento de los personajes, que suelen caracterizarse por su simplicidad y sus pequeñas ambiciones; de ahí que, en algunos, como en los creados por Ignacio Aldecoa, se adivine cierto ennoblecimiento proporcionado por el amor que profesan a su oficio.

Dos de los cuentos incluidos en la antología que forman parte de esta corriente neorrealista son piezas en las que el miserabilismo, es decir, la preferencia literaria por los más desfavorecidos socialmente, es más que tangible y está todavía algo enraizada en el feísmo de la estética tremendista. Se trata de “En una noche así” (pp. 193-203), de MIGUEL DELIBES<sup>187</sup>, y de “Azul-cielo” (pp. 211-215), de JOSÉ LUIS ACQUARONI<sup>188</sup>. En el primero de ellos se narra el encuentro de tres desconocidos a los que la fortuna no ha sonreído. Uno de los protagonistas, bajo cuyo prisma se narra la historia, es un hombre de unos treinta años que sale de la cárcel la Nochebuena. En su vagar por las calles de la ciudad encuentra a un acordeonista que toca para los transeúntes y que lleva la cara tapada con una bufanda. Unidos por su soledad, van a dar a una taberna a punto de cerrar donde el tabernero les acoge, pues está tan solo como ellos. Poco a poco, se van desvelando a través de su conversación los motivos de su tristeza y el origen de su

---

<sup>187</sup>. Miguel Delibes (Valladolid, 1920), es también uno de los grandes narradores del siglo, además de uno de los más prolíficos. Su primera novela fue *La sombra del ciprés es alargada*, de 1947, que le valió el premio Nadal, y a esta seguirían numerosas novelas y cuentos: *El camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Cinco horas con Mario* (1966) o *Los santos inocentes* (1982), están entre las más celebradas por la crítica y el público. De este autor es destacable su gran habilidad para adaptar su prosa a las exigencias narrativas de los universos y sus personajes, pero también a las distintas épocas que ha conocido la literatura española. Recientemente se han reeditado sus cuentos con prólogo de Gustavo Martín Garzo: *Viejas historias y cuentos completos*, Menoscuarto, Palencia, 2006.

<sup>188</sup>. José Luis Acquaroni (Madrid, 1920-1983). Su infancia y juventud transcurrió en Cádiz. En los años cincuenta desarrolló una intensa labor literaria, incluso tras su marcha a Venezuela, donde residió varios años. Murió en 1983, seis años después de recibir el premio Nacional de Narrativa por su novela *Copa de sombra*.

desgracia, muy distinta en el caso de cada uno, pero con igual resultado. El miserabilismo es evidente en el caso del expresidiario y el mendigo, al que una churrera abrasó con aceite haciéndole perder media cara. No disponía de dinero para llevar el caso a los tribunales y cobrar así una indemnización que compensara su desgracia, como no lo tenía tampoco su nuevo compañero, cuyo hijo murió de enfermedad y sin que pudiera salvarle, quedando endeudado con el médico hasta el punto de tener que delinquir, motivo por el que estuvo encerrado<sup>189</sup>. Se establece una relación de solidaridad entre los tres protagonistas. La historia del tabernero es distinta. Él perdió a su mujer a causa de un accidente, a raíz del cual se reconoce a sí mismo como un hombre que fue incapaz de hacerla feliz. Mientras el dueño del bar se consuela echándole las culpas a la casualidad que provocó la coincidencia de su mujer y aquel chófer borracho, Nicolás, el mendigo, se resigna pero es consciente de que no fue una casualidad que a él la churrera le abrasara la cara, y aunque así fuera, su verdadera desgracia era la falta de dinero, imprescindible para hacer justicia. También las dificultades económicas son la fuente de los problemas del protagonista y su mujer, que le abandona tras la muerte del niño dejándole solo con la deuda. Los buenos recuerdos se mezclan y cobran sentido con la música que acompaña el encuentro, en el que los personajes se quejan de su mala suerte, pero también reconocen sus errores, por los que han pagado con creces. El cierre del cuento es de un gran patetismo, pues a pesar de lo desgraciados que se saben, el repique de panderetas que proviene de la calle le recuerda al protagonista que es Nochebuena, y que en una noche así, hay que alegrarse. La angustia existencial cargada de resignación es una constante en la literatura de Miguel Delibes, tanto en sus cuentos como en sus novelas, pero lo es también la indecisión, la incapacidad de reacción y la desidia del hombre que se deja llevar por el vértigo de la existencia sin poder decidir sobre su propio destino. Apareció este cuento en el libro titulado *La partida* (1954), donde se podían encontrar otros relatos como el que daba título al libro, un magnífico cuento donde se narra el viaje iniciático a bordo del *Cantabria* de un muchacho de Valladolid que quiere ser marino y que descubre entre sus compañeros a hombres solitarios y tristes, que pasan sus horas jugando a las cartas en lugar de vivir grandes aventuras como él habría esperado, o “Una peseta para el tranvía”, en el que el protagonista decide entrar en el periódico donde trabaja un compañero suyo de la escuela al que hace ocho años que no ve para pedirle una peseta

---

<sup>189</sup>. Ya hemos visto como también es inminente la muerte del joven protagonista de “Cabeza rapada” precisamente por carecer de medios económicos para poner remedio a su enfermedad.

que le falta para tomar el tranvía y reunirse con su novia. Su pusilanimidad unida a la vergüenza que le provoca la conciencia de no haber entrado a ver a su antiguo compañero más que por interés le impiden cumplir su propósito y cuando por fin sale, horas después y sin la peseta que le falta, le echa las culpas a su amigo, que según él, siempre fue un cargante. Recordemos, al respecto, la justificación del protagonista de “Un momento de decisión”.

“Azul-cielo” presenta un fragmento de la vida – toda igual- de una prostituta, que todos los días lleva a cabo el mismo anodino ritual para salir a la calle y conseguir algún dinero para subsistir. Acquaroni la describe con una gran ternura, pero también con mucho patetismo del que ella también es consciente. Su única pertenencia es una taza de color azul cielo que lleva escrito su nombre y que la acompaña en sus rondas, como si con ella pudiera protegerse. A través de este objeto simbólico se va perfilando toda la vida de la protagonista. Solo hay un hecho que la convierte en alguien especial: la comprensión y el consuelo que encuentra en otro desafortunado, el loco Tobalo, que deja de hacerle gestos obscenos desde detrás de su reja desde el momento en que ella le dirige la palabra, lo individualiza y le habla con cierto cariño. De nuevo se establece un vínculo de solidaridad entre dos personajes marginales y desheredados.

El neorrealismo encuentra a uno de sus mayores representantes en IGNACIO ALDECOA<sup>190</sup>, cuya obra literaria es considerada como una de las piedras angulares de la literatura de posguerra, sobre todo en lo que a cuento se refiere. Contribuye en esta antología con “Seguir de pobres” (pp. 282-290), una de sus narraciones más celebradas por la crítica. En él se nos presenta a un grupo de segadores, hombres que cada primavera dejan su tierra y a su familia para ir por los caminos ofreciendo su trabajo a los campesinos que lo soliciten. La narración se focaliza en uno de los hombres, al que durante todo el cuento llaman el Quinto, por haberse unido a un grupo formado ya por cuatro trabajadores. El cuento se abre con una alusión a la publicidad de los bancos, que presentan imágenes de segadores felices ahorrando poco a poco con su trabajo, pero ya

---

<sup>190</sup>. Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969), es considerado uno de los mejores cuentistas del siglo XX. Enmarcado en la corriente neorrealista, la mayoría de sus cuentos se focalizan en las vidas de los desfavorecidos y las gentes humildes. Sus primeros cuentos fueron publicados en las revistas *Haz*, *Juventud* y *La Hora*, aunque sus primeros libros fueron de poesía: *Todavía la vida* (1947) y *Libro de las algas* (1949). Su primera novela es de 1954, *El fulgor y la sangre*, a la que seguirían otras como *Con el viento solano* (1956) o *Gran sol* (1958). La mayoría de su producción, sin embargo, la componen sus libros de cuentos, nueve en total: *Visperas del silencio* (1955), *Espera de tercera clase* (1955), *El corazón y otros frutos amargos* (1959), *Arqueología* (1961), *Caballo de pica* (1961), *Neutral corner* (1962), *Pájaros y espantapájaros* (1963), *Los pájaros de Baden-Baden* (1965) y *Santa Olaja de acero y otras historias*, (*Antología*), (1968).

advierde el narrador que nada tienen que ver esos hombres, campesinos ricos, con ellos, pobres segadores que trabajan para otros porque nada es suyo. En todo momento se recuerda al lector que son pobres, pero se habla de “el pobre” como especie humana, como tratándose, efectivamente, de un colectivo social opuesto siempre al de “el rico”, aunque a este no se le mencione más que a través de la canción que entona Zito, uno de los compañeros: “Al marchar a la siega / entran rencores; / trabajar para ricos, / seguir de pobres”. Haciendo gala de una inapelable precisión lingüística, Aldecoa resume así la condición de pobre, que tiene unas leyes propias:

*Al mediodía les para un sombrero. De la bota del pobre se bebe poco y con mucha precaución. Al pan del pobre no se le dan mordiscos: hay que partirlo en trozos con la navaja. El queso del pobre no se descortiza, se raspa. (p. 284)*

En dos ocasiones se deja constancia de la deshumanización que sufren los pobres temporeros por parte de sus congéneres. Primero se hace referencia a los niños, que tienen miedo de ellos y no deben acercarse porque, según les dicen sus mayores, los segadores roban a los niños para venderlos en otros pueblos, negándoles así la cualidad de la honradez y la decencia; también Martín, el campesino que los contrata, habla de ellos como “material humano”, ni siquiera como “hombres” o “trabajadores”. El Quinto y sus compañeros de viaje son conscientes de que su situación es debida a lacras sociales concretas, se hace incluso una alusión a la guerra, que todavía tiene grandes repercusiones en el presente. Se enlaza de este modo con una de las máximas del neorrealismo, la de considerar al hombre como víctima de la sociedad y de unas circunstancias históricas concretas, superando así la tendencia universalista del humanismo, pues lo que se quería era dejar constancia de la tragedia de ciertos seres humanos sacudidos por la injusticia, excluyendo las preocupaciones existenciales de los más afortunados:

*Precisamente están los tiempos malos. No se marcha la gente de su tierra porque estén buenos, ni porque la vida sea una delicia, ni porque los hijos tengan todo el pan que quieran. (p. 286)*

Es habitual encontrar en Aldecoa el tema de la relación del hombre con la naturaleza, aunque muchas veces es para subrayar lo hostil que es para con ellos,



justamente porque sus circunstancias sociales no son las mejores. En “Seguir de pobres” es agri dulce la descripción de la llegada de la primavera por la ironía que conlleva:

*A principios de mayo, el grillo sierra en lo verde el tallo de mañanas; la lombriz enloquece buscando sus penúltimos agujeros de las noches; la cigüeña pasea los mediodías por las orillas fangosas del río, haciendo melindres como una señorita. En los chopos altos se enredan vellones de nubes y en el chaparral del monte bajo el agua estancada se encoge miedosa cuando las urracas van a beberla. La vida vuelve. (p. 283)*

Se percibe un brutal contraste entre el esplendor de la naturaleza y la melancolía que arrastran los hombres que cruzan los caminos y los pueblos en busca de trabajo para subsistir. Y es precisamente esta naturaleza traidora, que no tiene en cuenta la situación de los pobres trabajadores, la que propicia la separación del Quinto del resto de sus compañeros haciendo sobrevenir la tragedia: un golpe de aire, el viento pardo, como lo llaman los jornaleros, ha hecho que su compadre caiga enfermo y no pueda seguirles. Tampoco puede quedarse por más tiempo en casa de don Martín, de manera que le abandonan en una encrucijada dispuesto a irse hacia la ciudad por si pueden curarle, aunque él es consciente de que quizás no llegue nunca. Queda demostrada la indefensión de estos hombres y el peligro al que viven expuestos. Su condición de pobres acentúa la gravedad de algo tan natural como un golpe de frío, que conlleva la imposibilidad de trabajar con la consiguiente repercusión económica. Solo cuando se despiden de él, conscientes de la tragedia de la que ha sido víctima y que los amenaza también, lo individualizan, y por primera vez en todo el relato deja de ser como ellos siendo ellos mismos: ya no es el Quinto. Es, simplemente, Pablo.

Ignacio Aldecoa se sintió muy atraído por el mundo de los oficios, por la simplicidad de algunas existencias, a cuyos poseedores suele elevar a la categoría de héroes por el mero hecho de sobrevivir en una sociedad que les da la espalda (en “Seguir de pobres” el narrador advierte que “Alguien reniega de una alpargata o de cualquier cosa pequeña e importante” (p. 283)). El temporero será protagonista de muchos de sus cuentos, pero también el pescador, el fotógrafo, el obrero de la construcción, el pintor... hombres honrados y trabajadores, castigados por las circunstancias, que tienen en común la lucha por la supervivencia diaria y una actitud resignada de continuidad ante la imposibilidad de cambiar su situación (seguir de pobres, continuar igual). En el discurso de todos ellos hay siempre un pequeño arranque

de dignidad, pero invariablemente continúan con sus vidas, permitiéndose tan solo ese comentario, esa expresión que permite al lector vislumbrar algo de rebeldía en su interior<sup>191</sup>. Pero aunque sea la línea dominante, no ocurre siempre así en la literatura de la época. Justo a continuación, en la misma antología, encontramos un cuento inscrito más en la tradición socialrealista, donde se da rienda suelta a esta rebeldía y el protagonista, en un último acto que puede inscribirse en la locura, logra reafirmar su posición frente a las fuerzas de la opresión, a pesar de que el perdedor siga siendo él, apelando así a la conciencia social. Podría hablarse incluso de una victoria moral, aunque la pérdida material siga siendo la misma. Se trata del cuento “Barrio de San Pascual, cerro del aire” (pp. 291-302), de JOSÉ MARÍA DE QUINTO<sup>192</sup>. Lorenzo no está dispuesto a malvender su casa solo porque el progreso de las ciudades lo exija así. Él vive con su mujer y su hija en el barrio de San Pascual y, como todos sus vecinos, construyó su casa con las manos, tabique a tabique. La ciudad, grande y poderosa, se acerca cada vez más y se identifica a los grandes edificios con titanes que devoran las humildes casitas. Todos sus vecinos han firmado el contrato que les obliga a vender y, por tanto, a abandonar sus casas para que sean derribadas y poder construir encima altos edificios sin historia, sin vida. El drama de estos hombres se materializa en Fortunato, uno de los vecinos que no solo ya ha vendido su casa, sino que trabaja para la empresa constructora que los está desposeyendo. Cuando Lorenzo le increpa por lo que él considera una traición, Fortunato no puede menos que echarse a llorar como un chiquillo, alegando que tiene mujer e hijos y debe darles de comer. La esposa de Lorenzo, María, intenta apaciguarlo pidiéndole que, como los personajes que habíamos visto en los cuentos de Aldecoa, tome las cosas como vienen, pero no hay nada que haga cambiar de opinión a Lorenzo: esa casa es toda su vida, en ella hay demasiados recuerdos, demasiada felicidad y malos momentos que solo son suyos, y no puede

---

<sup>191</sup>. Los obreros del cuento “La urraca cruza la carretera” son conscientes de las injusticias sociales, y así lo expresa uno de ellos: “No hay derecho- dijo suavemente el señor Antonio -. Son cosas a las que no hay derecho. Tanto dinero es un pecado”, cuando un lujoso automóvil extranjero les pasa por delante; también Lino, el compañero de Cristóbal en “Los hombres del amanecer”, que se gana la vida cazando víboras para un laboratorio, exclama ante la necesidad de cambiar de presa “¿Ratas? A mí no me gusta cazar ratas; es un oficio asqueroso. Yo no cazaré ratas”. Tan solo unas líneas después, sin haber logrado Cristóbal convencerle en absoluto, es el propio Lino quien claudica: “Las ratas – preguntó Lino- ¿A qué hora se cazan? ¿Hay que madrugar?”, Ignacio Aldecoa, *El corazón y otros frutos amargos*, Menoscuarto, Palencia, 2004, pp. 49- 56 y 149-160.

<sup>192</sup>. José María de Quinto (Madrid, 1925-2005). Fue, junto a Alfonso Sastre, uno de los principales promotores del teatro en nuestro país durante las primeras décadas de la posguerra, sin embargo, José María de Quinto abandonó casi por completo su carrera literaria para trabajar en una empresa de seguros, en la que alcanzaría una muy buena posición, aunque a costa de privar a su público del espíritu luchador y activista que siempre lo caracterizó.

permitir que nadie la destruya. Nadie excepto él. Por eso, con el consentimiento de María y en un último acto de rebelión, Lorenzo quema su propia casa y, junto a su familia, se queda observando cómo las llamas la devoran. Mientras, con los rostros deformados por las sombras del fuego, sus vecinos miran atónitos y Lorenzo se repite a sí mismo: “Ya todo es mío [...] Mío... aunque vengan con sus puercas manos”. También en este cuento la naturaleza adquiere una dimensión simbólica. Parece en un principio hostil, hace frío, el viento corta como una navaja. Cuando Lorenzo incendia la casa, ese viento sigue soplando como si nada ocurriera. Es el mismo que ha soplado siempre en el cerro, ajeno, al parecer, a la tragedia del hombre. Sin embargo, el protagonista es consciente de que, si sigue así, pronto acabará con todo, con lo que finalmente se revela ante el lector como un actante solidario con la causa de Lorenzo, que no entrega su casa a la constructora, pero sí ofrece su pequeño trozo de vida al aire que la destruye:

*Venía un ventarrón potente, oscuramente profundo, misteriosamente ancho, como un zumbido animal y vivo. Venía rasante y seco, cortante como una guadaña. Era el mismo viento de los inviernos pasados junto a la chimenea, junto a los padres y a las historias que contaban los padres. El viento que levantaba las tejas y gemía por las juntas del desván. El mismo viento de los niños desarrapados, en los lejanos inviernos, perseguido con risas y cantos... (p. 300).*

*Bendito viento el del cerro – pensó rabiosamente-. Si continúa soplando acabará pronto con todo. (p. 300)*

“Fugitivo”, de VICENTE CARREDANO<sup>193</sup> (pp. 187-192), constituye también una acusada crítica a la sociedad de posguerra, aunque en términos muy distintos. Adquiere este texto una dimensión alegórica al narrar la persecución de la que es víctima un joven por las calles de Madrid, que finalmente se suicida al no ver escapatoria posible. Quien le persigue es gente que estaba pasando una tarde tranquila de domingo en el parque del Retiro, y el lector no sabe en ningún momento de qué se le acusa. Se abre la narración

---

<sup>193</sup>. Vicente Carredano (Santander, 1920) publicó únicamente un libro de cuentos, *Los ahogados* (1953), y aunque en la referencia biográfica de la antología se hace mención a un segundo libro con el que logró el accésit del premio Nacional de Literatura, nada se sabe de dicho título *Os seguiré contando*. Su mayor logro literario lo constituyó su novela corta *No quiero quedarme solo*, con la que ganó el premio Sésamo en 1956 y que fue publicada en 1958. Carredano fue sobre todo periodista, colaboró en numerosas revistas y periódicos así como en emisoras de radio, y también fue premiado por su labor en este ámbito en 1957 con el premio Virgen del Carmen. Es mencionado en la sección “El año literario: 1954” de la revista *The Modern Language Journal* (núm. 5, mayo de 1955, vol. 39) junto a otras jóvenes promesas de entonces como Manuel Pílares, Miguel Delibes, Jorge Cela Trulock y José Corrales Egea, pero nada más sabemos de su carrera literaria más allá de los años cincuenta.

con un grupo de personas que, como bobos, están mirando el agua del estanque, casi tocándola con la nariz, sin ver más allá, sin pensar en hacer otra cosa hasta que el grito de “sinvergüenza” de un anciano increpando a un joven de traje azul les saca de su ensimismamiento. El joven empieza a correr y, tras él, un policía, un vago y dos adolescentes. Pronto el anciano queda lejos y ya nadie le oye, pero a medida que el fugitivo corre, las voces de sus perseguidores atraen a más perseguidores, hasta que se convierten en una multitud. Al joven el miedo se le va tornando en pánico y finalmente llega a un punto en el que no puede pensar, solo huir. Esto logra mitigar su sufrimiento, ya que ahora él mismo se sabe una presa que huye porque no puede hacer otra cosa, porque ya no sabe hacer nada más. Tampoco sus perseguidores saben por qué lo persiguen, solo que deben hacerlo. Pero no todo el mundo echa a correr tras él, sino que hay mucha gente que lo ve pasar sin detener su trabajo, impasibles. Solamente cuando ya no puede más y salta desde la quinta planta de un edificio en construcción, hay un momento de asombro general ante lo que ha sucedido; entonces todos actúan del mismo modo, todos son iguales ante el resultado final:

*Han gritado los perseguidores. Han gritado los obreros de la obra. Han gritado las gentes estacionadas en la calle. Un grito salvaje, unánime. Un grito salido del estómago. El grito del hombre ante la muerte del hombre. (p. 191)*

Tan solo al final del relato sabemos cuál ha sido el detonante de la tragedia: el anciano, todavía indignado ante la desfachatez de la juventud, le explica a una amiga cómo al ir a preguntarle la hora a un joven que encontró en el parque este le contestó “las quince cincuenta y cinco”, una hora imposible según los tradicionales relojes de manecillas y cuerda pero símbolo inequívoco del progreso representado en este cuento por un simple reloj digital, cuya invención data de 1956. No es necesario recordar que la época que nos ocupa se caracterizó precisamente por el bloqueo tecnológico e intelectual que sufrió la sociedad española en un intento por parte del régimen de conservar los valores tradicionales que tanto peligro corrían bajo la influencia de otros países más avanzados. El tímido atisbo de trasgresión perpetrado por este joven inocente tiene como resultado su muerte, su aniquilación, a la que no contribuyen pero de la que todos son culpables. El cuento se cierra con un guiño irónico dirigido al lector, pues el mismo hombre que defiende los valores tradicionales por encima de todo y que se autocalifica como un hombre respetable, olvida pronto la noticia del suicidio y se

queda mirando las caderas de la señora con la que estaba conversando al alejarse. Se trata de un cuento en el que la tensión dramática es muy acusada, cumpliendo con las premisas habituales de la literatura de Vicente Carredano según Eduardo Tijeras, en la que siempre hay un principio de soledad y de crimen<sup>194</sup>. Vicente Carredano no vuelve a aparecer en las ediciones siguientes de la antología, y tampoco continúa con su labor literaria. Ya Eduardo Tijeras advierte que en el año 1969, en el que publica *Últimos rumbos del cuento español*, Carredano hacía ocho años que no publicaba nada y él mismo se consideraba como un exescritor. No deja de ser sorprendente que desaparezca un autor que durante los años cincuenta había tenido un cierto renombre. Anderson Imbert, en 1959<sup>195</sup>, lo menciona junto a otros autores y se refiere a él como una promesa de las letras y Baquero Goyanes lo incluye en su *Antología de cuentos contemporáneos* (1964) con un cuento titulado “Algo nos trae cada mañana”. Sin embargo, Erna Brandenberger ya no lo menciona entre los grandes nombres del cuento español en el año 1973.

Dentro de este grupo, constituido por cuentos que podríamos calificar como parábolas, cabe considerar la pieza con la que se cierra la antología, titulada “El día” y firmada por RAMÓN NIETO<sup>196</sup> (pp. 390-395). En él, el hombre, tal y como se le llama al protagonista, sale a trabajar al campo, que en este caso es una tierra seca que no produce nada. Se ha muerto su burro, de manera que se ciñe la cincha convirtiéndose él mismo en un animal de carga:

*Pasa por cerca de la quebrada un niño, que ni Dios sabe qué viene a hacer por allí, y le saluda:*

- ¡Buenos días!

*El hombre solo anda, no ve ni piensa, y no le responde. El niño corre, se aleja, vuela. El hombre sigue su circunferencia inevitable, que ya no le cuesta trabajo, porque no la ve ni la piensa. (p. 391)*

---

<sup>194</sup>. Cf. *Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>195</sup>. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>196</sup>. Ramón Nieto (La Coruña, 1934), licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid. Durante los años siguientes a la publicación de la *Antología* siguió publicando tanto cuento como novela. Tras siete años de silencio, aparecería su novela *La señorita B*, en 1971, obra que sería secuestrada por la censura y su autor llevado ante el Tribunal de Orden Público. Después de un proceso no del todo claro la novela pudo ser publicada finalmente en 1974 bajo el título de *La señorita* (Seix Barral, 1974). Probablemente su absentismo literario se debiera a sus ocupaciones como Director de Publicaciones de la UNESCO, para lo cual tuvo que trasladarse a vivir a París.

Mientras trabaja, se acerca uno de los vecinos, Quintín, que le pregunta por su familia. Las respuestas del hombre son vacías, como sin duda debe serlo su vida: su mujer no es ni muy lista ni muy necia, ni hacendosa ni holgazana; su hijo no es el primero de la clase ni el último, como él, como ellos, “que ni somos nada ni somos algo”. Poco después, llega don Benigno, el cura, a caballo, y empieza a discutir con Quintín. Este último insiste en la necesidad de que el hombre decida su propio camino, de que logre desengancharse de la noria, pues para eso están los asnos. El cura le advierte de que el hombre puede escoger, pero solo hay dos caminos, y si decide ir por el malo tropezará inevitablemente y sufrirá, de modo que mejor tenerle atado. De pronto, el hombre es consciente de que ambos están decidiendo por él. Es entonces cuando decide dejar de escucharlos, desatarse la cincha del borrico y echar a andar hacia el horizonte, aunque sin saber muy bien donde llegará. La doble lectura de este cuento es evidente. La identificación quijotesca que hace el narrador ayuda a la comprensión de las ideologías: el cura es como el caballero de la triste figura, que se ha creado su propia realidad donde solo él tiene razón y cree estar protegiendo a sus congéneres de un turbio destino; mientras Quintín es un Sancho Panza que ve que los gigantes solo son molinos de viento. El hombre comprende que está subyugado a la naturaleza que determina su vida, que es quien le da de comer pero a la que es necesario amaestrar. Desde el principio del cuento está arando un terreno seco, vacío. Por ello opta finalmente por alejarse de aquellos que quieren decidir por él, a pesar de que sin reconocerlo, está haciendo caso a las palabras de su vecino Quintín. Ramón Nieto solo publicó dos libros de cuentos, cuyos títulos podrían considerarse correlativos: *La tierra* (1957), prologado por Ignacio Aldecoa, y *Los desterrados* (1958). Incluido en el primero de ellos, “El día” pertenece a la primera época de este escritor, en la que los textos buscan una absoluta objetividad y a menudo se pierden en los principios teóricos que componen su engranaje. Nieto vuelve a aparecer en las siguientes ediciones con un nuevo título, “Regreso a la ciudad”, donde hay una mayor profundización psicológica en los personajes y por tanto un mayor subjetivismo. Se preocupa mucho más por cuestiones como el paso del tiempo y el miedo que ello provoca en el personaje principal, por lo que podría considerarse un ejemplo de autor que abandona el socialrealismo una vez que este ha agotado sus posibilidades expresivas.

Otro de los cuentos en el que se pone de manifiesto la necesidad de actuación, la impudicia de los que se quedan quietos sin decidirse a actuar bien por ignorancia bien

por comodidad, es el de “Los ángeles neutrales”, de MANUEL PILARES<sup>197</sup> (pp. 229-234). En él el narrador, que en primera persona se dirige en confesión a un párroco, afirma haber construido toda su actitud vital en torno a un sueño que tuvo de joven, en el que veía a Dios advirtiéndolo a una multitud de ángeles de que no quería seres neutrales, razón por la cual crearía al hombre para albergar sus almas y así tendrían una segunda oportunidad de comportarse como él lo deseaba, ya que esos ángeles a los que se dirigía no habían tomado partido en la guerra civil que dividió el cielo y que terminó con la expulsión de Lucifer. Convencido de que albergaba en su pecho el alma de un ángel neutral, el protagonista vivió toda su vida como espectador, sin tomar partido por nada ni nadie, pero ahora se arrepentía porque empezaba a ser consciente del vacío que puede sentir un hombre que nunca ha hecho nada por los demás, ni bueno ni malo, un hombre cuya única decisión en toda su existencia había sido no tomar decisiones. Comprende quizás demasiado tarde que la vida es lucha, sin importar en verdad de qué lado situarse, porque de lo que se trata es de luchar creyendo que hay razones para hacerlo. Se desprende una marcada intencionalidad política, como venía siendo habitual en la narrativa de este autor.

Pero sin duda, una de las mejores piezas de la antología, que también funciona como una parábola que muestra indirectamente la situación de la España de posguerra, es el formidable cuento de RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO<sup>198</sup>, “Dientes, pólvora, febrero” (pp. 361-368)<sup>199</sup>. Se narra en este cuento la batida de un lobo al que dan caza el alcalde y sus hombres. Se trata de una loba grande, que desde hacía cuatro años quitaba el

<sup>197</sup>. Manuel Pilares (Oviedo, 1921-1992). Su verdadero nombre era Manuel Fernández Martínez. José Ignacio Gracia Noriega recuerda divertido que escogió ese apellido porque su vida estaba llena de “Pilares”: Pilar era el nombre de su madre y también el de algunas de sus novias. Siempre dejó muy clara su ideología: en el mismo artículo se citan sus palabras al afirmar que “en España, aunque haya socialistas, no hay rojos. Solo hay “El Rojo”, y ese soy yo”, *apud.* José Ignacio Gracia Noriega “Las Navidades de Manuel Pilares”, *La Nueva España*, 15 de enero de 2002, [edición digital],

<<http://www.lanes.as/nor/nie/20020115.htm>>. Con “Los ángeles neutrales” obtuvo el premio Juventud en 1954; sin embargo, pronto desvió su carrera profesional para orientarla hacia el cine, donde ha trabajado como guionista en películas como *La vida por delante* (1958), dirigida por Fernando Fernán Gómez o *La vida alrededor* (1959), del mismo autor y director. Con el director Manuel Mur Oti escribió el guión de *Milagro a los cobardes* (1962) y el de *Mi general* (1986), dirigida por Jaime de Armiñán.

<sup>198</sup>. Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927) es hijo del también escritor Rafael Sánchez Mazas y estuvo casado de la escritora Carmen Martín Gaité. Su obra más reconocida es *El Jarama* (1955), novela neorrealista con la que ganó el premio Nadal y el premio de la Crítica en 1956, pero su primera obra fue *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), a caballo entre la picaresca española y el realismo mágico hispanoamericano. Poco después abandonaría la narrativa para dedicarse al periodismo y al ensayo, actividades en las que continúa. En 2004 fue galardonado con el Premio Cervantes.

<sup>199</sup>. Eduardo Tijeras *op. cit.*, p. 85, menciona también este cuento al hablar de Rafael Sánchez Ferlosio, y aunque el crítico lo califica de excelente, afirma que su presencia continua en las antologías no está justificada, debido a la escasez de títulos de este autor. El análisis que viene a continuación pretende ser un intento de demostrar la maestría de que hace gala Ferlosio en este cuento y por tanto una justificación de su persistente aparición en antologías posteriores.

sueño al pastor de aquellas tierras. Todos celebran la muerte del animal, que todavía agoniza tras el disparo que le propina uno de los hombres, el héroe, que a pesar del apelativo finalmente no adquiere ninguna relevancia en la narración: solo ha sido el brazo ejecutor, y él mismo advierte que porque el “animalito”, como él lo llama, se le puso delante. Pronto el cuerpo de la loba es el blanco de la brutalidad del ser humano, pues cuando el hombre que la ha alcanzado quiere descerrajarle otro tiro para que por fin la bestia deje de sufrir, el pastor, orgulloso y satisfecho de haberse librado de su natural enemigo, le detiene para echarle a los perros, dos mansos mastines que sin embargo al olor de la sangre se tornan fieros con otro animal que, al fin y al cabo, pertenece a su misma especie. Asistimos por tanto al ensañamiento para con la víctima, que después de sentir cómo su cuerpo es destrozado por los perros muere definitivamente del golpe que le asesta el pastor en la cabeza partiendo su cráneo en dos. El cadáver produce indiferencia en los hombres, alegría en los niños, que juegan con su sangre y su cuerpo maltrecho amparados por su inocencia y su inconsciencia, y recelo y repugnancia en las mujeres, que a pesar del horror que les provoca la visión de la loba muerta respiran tranquilas porque por fin se ha llevado a cabo la esperada venganza; es decir, todos están acostumbrados a la violencia o, al menos, la consideran algo natural.

A partir de entonces, los hombres deciden celebrar lo que ellos consideran su victoria sobre la naturaleza. Se reúnen en casa del pastor, que se deshace en halagos hacia el alcalde y sus acompañantes mientras que el que debiera ser el verdadero protagonista, aquel que no ha tenido más remedio que matar al lobo porque así se lo han ordenado, permanece anónimo. Las conversaciones de la fiesta pronto se convierten en discursos apologéticos sobre la necesidad de que todos los hombres contribuyan para el buen funcionamiento de la sociedad. Por medio del discurso indirecto, el narrador transmite al lector lo que dicen por turnos el alcalde y el pastor, el uno representante de los estamentos de poder y el otro del pueblo subyugado y conforme con las normas que se le imponen, encantado con su papel de buen ciudadano, de compatriota agradecido con sus salvadores. Sánchez Ferlosio ofrece en este cuento una clara transposición del discurso franquista a un plano cotidiano y anodino como es una batida de cazadores, un simple divertimento de gente rica que se camufla bajo el aspecto de una labor que repercute en beneficio social. El alcalde y sus acompañantes ni siquiera saben quién es la señora de la casa en la que están comiendo porque no los conocen, son gente anónima, y no les importa en absoluto que la muerte del lobo haya sido beneficiosa para su trabajo, porque en realidad no salieron a matarlo con la intención de hacer bien a nadie.



Poco a poco van revelándose todas las premisas de la ideología del régimen: uno de los concejales subraya el hecho de que ellos son mejores que ningún otro pueblo, que solo ellos saben cómo dar muerte al enemigo, al lobo. Ellos, al contrario que en los otros pueblos, tienen constancia, uno de los valores más importantes:

*[...] porque el silencio era lo primero que hacía falta para enganchar al lobo, y lo segundo no darle en el olfato, y lo tercero la constancia, como en todas las cosas de la vida, además, que sin constancia no se iba a ningún sitio ni nada se conseguía más que enredar y hacer el tonto; y el lobo es un ganado muy astuto, decía, y camina diez leguas en una sola noche y es necesario exterminarlo, porque es un bicho que mata por matar, porque asesina cien ovejas y luego se come una sola, y eso solo lo hace por malicia, por hacer daño y se acabó; que igual que una persona avariciosa. (p. 366)*

La demonización del enemigo es evidente en el discurso del concejal. Después de él, el alcalde se ve obligado a pronunciar unas palabras, y en su caso, lo que destaca es el buen comportamiento del pastor, que había sabido comprender la buena voluntad del Ayuntamiento y el beneficio que su acción reporta a todos los vecinos del pueblo. En definitiva, nos hallamos ante la máxima franquista de la necesidad de comportarse como buen ciudadano, atendiendo a las exigencias y necesidades de los dirigentes, que sin duda actúan como salvadores de la patria:

*[...] y dijo simplemente que, en nombre de todos, le daba las gracias al pastor por la atención y el incomodo que había tenido para con ellos y que con ello demostraba ser un hombre consciente y que estaba en lo suyo, porque había sabido apreciar la voluntad del Ayuntamiento y el beneficio que reporta una lobada en el circuito de la ganadería; y que había muchas personas ignorantes, egoístas o desagradecidas que no quieren caer en la cuenta y se figuran que eso de una lobada son fantasías del Ayuntamiento, que se organizan para divertirse sus componentes y chuparse un buen día de campo a expensas de todos sus vecinos, (pp. 366-367)*

Llega finalmente el turno del pastor, que también se identifica con un colectivo concreto dentro de esta representación de la sociedad española. En su caso se trata de aquellos que apoyan a los estamentos de poder sin plantearse nada, dejándose llevar únicamente por lo que les proporciona un beneficio inmediato y viendo tan solo su propio interés, sin reflexionar sobre el sufrimiento ajeno. Es el pastor el que se complace viendo el sufrimiento innecesario de la loba, y es él quien insiste al alcalde y

los concejales que vayan a su casa a almorzar, poniendo a trabajar a toda su familia para darles a sus comensales el trato que se merecen, igual que había antes azuzado a sus mastines para complacer a la autoridad y demostrar que es un ciudadano de bien que actúa conforme a lo que exige la ley.

*[...] que, por lo tanto, aplaudía el que el Ayuntamiento hubiese tomado cartas en el asunto y mayormente con este final tan fructuoso con que habían acertado a ventilarlo en el viaje de hoy; y que a él no le debían agradecimiento ninguno, ya que no hacía más que corresponder, y en mucho menos de lo que merecían; y que él, por su parte, siempre apoyaría; con poco, desde luego, pero que siempre apoyaría en la estrecha medida de sus posibilidades.*  
(p.367)

Al final, la piel del lobo está sujeta a una armadura de cañas en forma de cruz para que todos puedan verla, para que todos sepan, por supuesto, quién ha sido el vencedor.

También en el año 1959 fue posible filtrar algún discurso crítico al régimen impuesto y García Pavón lo demuestra con la publicación de una antología en la que pueden incluirse títulos como los de Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Ramón Nieto o Fernández Santos. El número de ellos es inferior, por supuesto, al de aquellos en los que solamente se atiende a reflexiones existenciales universalistas o se hace referencia al vacío existencial, al amor, a la felicidad, a la soledad que todos, sea cual sea el estamento social del que provienen, pueden sentir alguna vez. Pero en esta serie de cuentos que acabamos de comentar precisamente lo que se destaca, siempre de forma no explícita, es la situación de algunos hombres, de un grupo de desfavorecidos a los que la sociedad y la historia han dado la espalda y que constituían la máxima preocupación de los escritores y artistas que abrazaron la corriente del realismo social y de una de sus principales manifestaciones, el neorrealismo.

#### 5.4. LAS PASIONES ÍNTIMAS<sup>200</sup>

A lo largo de las líneas precedentes han ido apareciendo nombres de mujeres que contribuyeron con su obra a la composición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. Once son los títulos firmados por escritoras en esta primera edición, once cuentos muy distintos entre sí, como no podía ser menos en tanto que pertenecientes a una época que, como se ha venido viendo, el denominador común de la narrativa corta española era precisamente la ausencia de este. Sin embargo, percibimos en todos ellos, tal y como advirtió ya el propio García Pavón en el prólogo, cierto intimismo que tiene sus raíces en preocupaciones más sentimentales e individuales y no tanto sociales. El antólogo se refiere a ellos en el prólogo como pertenecientes a una “literatura un tanto intimista e intemporal, de un sentimentalismo contenido”, al tiempo que dice de sus autoras que “prefieren un lenguaje neutro, sin pretensiones estilísticas”<sup>201</sup>. Hagamos un breve recorrido por todos ellos. El primero que encontramos es el firmado por Eulalia Galvarriato, titulado “Final de jornada”, donde se revisa la vida entera de un matrimonio ya anciano cuando deben separarse por exigencia y comodidad de sus hijos. En efecto, coinciden aquí las precisiones dadas por García Pavón, pues el cuento está atravesado por un profundo existencialismo, como lo está “Vida Nueva”, de Ana María Matute, el último relato de mujer en el que también dos ancianos intercambian opiniones acerca de su situación en la vejez para finalmente el lector descubrir, al tiempo que la conciencia de cada personaje lo reconoce, que son infelices porque están solos. En ambos casos la prosa es bastante sobria, en un intento por reflejar el habla coloquial y adscribiéndose a la tendencia del popularismo para intensificar, entre otras cosas, el acercamiento al lector. También existencialistas son los cuentos “Cuento de Navidad” y “El aguinaldo”, de Mercedes Ballesteros y Carmen Laforet respectivamente, aunque sin duda son textos de muy distinta calidad literaria. El primero se resuelve en un canto a las virtudes de la vida conyugal, al valor de la institución sagrada del matrimonio como bien máspreciado, dejándole claro al lector que el más simple asomo de deseo tiene que ser rechazado inmediatamente, además de

---

<sup>200</sup>. Algunos de los cuentos aquí incluidos podrían tomarse en consideración también desde un punto de vista existencial. Para hacer la distinción nos hemos basado en lo apuntado por García Pavón en el prólogo de que este intimismo es más propio en las mujeres (en algunos casos, sin embargo, discrepamos) pero también en el estilo, en general mucho más lírico en el caso de los que se incluyen en este apartado.

<sup>201</sup>. Francisco García Pavón, *op. cit.*, p. 11.

presentar la Navidad como una época en la que los milagros son posibles. Carmen Laforet, por su parte, muestra a través de los personajes la necesidad de una plenitud espiritual para ser feliz, y aunque la fe cristiana asoma en las líneas de “El aguinaldo”, no parece ser la intención de la autora la de convencer al lector de que la salvación está en el catolicismo, sino simplemente en la espiritualidad, sea cual sea el enfoque<sup>202</sup>. Enrique Anderson Imbert recuerda que con *Nada*, novela que llevaba publicada ya más de diez años en el momento de la edición de la antología de Gredos, Carmen Laforet había logrado retratar el vacío que caracterizaba la vida española de los años cuarenta, un vacío enraizado vagamente, dice Anderson Imbert, en el existencialismo europeo. Pero el mismo autor afirma que después de esta novela la autora cae en un sentimentalismo moral y religioso que rebaja notablemente la calidad de su literatura<sup>203</sup>.

Sin entrar de nuevo en interpretaciones, es destacable la presencia de “Secano”, de Josefina Rodríguez, cuyo análisis quedó enmarcado en el apartado dedicado a la infancia<sup>204</sup>. Sin embargo, cabe resaltar el aspecto sentimental de este cuento, pues trata precisamente del deseo que trae consigo toda prohibición, al que los niños muchas veces no pueden resistirse. La descripción de los trabajadores, del camino de tierra y algunos datos proporcionados acerca de las costumbres en el pueblo, la ambientación en definitiva, es lo que nos hace situar el tiempo narrativo en los años de posguerra. Sí hay quizás dos textos que nos permitirían hablar de cierta crítica a determinados aspectos de la sociedad, aunque en ninguno de los dos casos sería una crítica únicamente atribuible a la española. Se trata más bien de una denuncia, muy soslayada, de la injusticia que subyace en la división de clases por un lado, y por otro, en la organización patriarcal, donde la mujer queda siempre a la sombra de su marido. Hablamos en el primer caso de “El cock-tail” de Felicidad Blanc, en el que la ilusión inicial deja paso al desengaño de los protagonistas y a la crueldad del resto de la concurrencia, demostrando que las fronteras económicas son difícilmente salvables. Cierta crítica social que, como ya dijimos, subyace tras un fondo de exaltación de valores éticos como la humildad y el conformismo, en un cuento cuyos personajes inspiran una gran ternura y compasión al lector. No así en “Retorno”, de Rosa María Cajal. La joven esposa que espera a su marido, emigrado hace diez años, va a darse cuenta de forma brutal de que en realidad se había acostumbrado a esperarle, al tiempo que había perfilado las líneas de su vida

---

<sup>202</sup>. Para estos cuentos *vid.* pp. 114-116.

<sup>203</sup>. Cf. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 43.

<sup>204</sup>. *Vid.* pp. 107-108.

que, a causa de ese retorno, queda truncada bruscamente por la intromisión del que para ella ahora es un desconocido. El paternalismo es evidente al final, pues el choque entre lo que el lector y la protagonista saben y lo que piensa el marido recién llegado tiñen el cierre del relato de un gran patetismo e impregna el sentimiento del lector de cierto grado de indignación<sup>205</sup>. También aquí, como en el caso de “Secano”, es la ambientación lo que nos permite encuadrar este cuento en la sociedad española de posguerra, concretamente el empleo del recurrido tema de la emigración.

Hay otros dos relatos que se incluyen en este grupo de cuentos de mujeres en los que el tema de la independencia de la mujer, o más bien, el de las barreras y los problemas que se les presentan en un mundo regido por las normas de los hombres, componen el núcleo temático. El primero es “Viajera de segunda” (pp. 112-120), de ELENA SORIANO<sup>206</sup>. La protagonista es una joven que trabaja en la capital y todas las semanas coge el tren de regreso al pueblo. Trabaja en una tienda de moda regentada por una francesa, y ella misma se confecciona su ropa copiando los modelos que ve en la boutique, por lo que puede pasar por una señorita distinguida. Poco a poco, va adoptando la costumbre de ocupar un asiento en los vagones de segunda clase, aunque su sueldo no le permite comprar más que el billete de tercera, y gracias a sus modales, asimilados de la misma francesa que tanto odia, y a su indumentaria, nadie sospecha que en realidad es una chica de “quince pesetas de jornal”. Pronto comienza un absurdo juego con el revisor del tren, un joven muy serio que descubre el fraude de la viajera, y que sin ningún tipo de inflexión en el tono de su voz ni ningún cambio en su correcta e irritante actitud, impasible, la persigue por los vagones para hacerle pagar la diferencia del billete. Vemos como esto se convierte en una obsesión para ella, que llega verdaderamente a odiarle, mientras que él no parece darle mayor importancia al asunto. Para su último viaje, sabiendo que nunca más subirá a ese tren y que probablemente no volverá a ver al odiado revisor, la viajera compra, esta vez sí, un billete de segunda y espera con ansia al enemigo para poder ser ella quien esta vez se ría de él. El encuentro

---

<sup>205</sup>. Para “El cock-tail” *vid.* pp. 115-116; para “Retorno” *vid.* p. 96.

<sup>206</sup>. Elena Soriano (Madrid, 1917-1996). Como casi todas las escritoras que aparecen en la primera edición de la antología, está ausente en la segunda y tercera. Tan solo la menciona Manuel Abellán en 1980, *op. cit.*, para ponerla como ejemplo de joven promesa que ve truncados sus esfuerzos por culpa de la censura. Desde los catorce años ya publicaba en diversas revistas de provincias, pero su incapacitación por roja le impide terminar la carrera de Filosofía y Letras. En 1969 fundó la revista *El Urogallo*, que dirigirá hasta 1976, aunque tuvo que enfrentarse a serios problemas de censura. Retomó su labor literaria en 1986 con *Testimonio materno*. Este cuento, “Viajera de segunda”, fue publicado en la *Revista de Literatura*, Fasc. 4, 1952, en una tirada especial, pero no se publicará un volumen de sus cuentos hasta finales de los ochenta: *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.

se realiza sin incidentes, él toma el billete y se lo devuelve, con una sonrisa, marchándose después. Ella, satisfecha de la venganza, sale a la plataforma que separa los dos vagones y allí está él, esperándola. El trato amable y correcto de él se torna en un tono de guasa, pasando progresivamente del “usted” al “tú”:

*-Oígame, pequeña. Tengo que decirle una cosa.*

*Ella le había mirado con infinito desprecio:*

*-Oiga usted; ni tiene que llamarme pequeña, ni tiene nada que decirme.*

*Y él se había reído sin ruido, como siempre. E inesperadamente la había empujado a este rincón, dejándola encerrada en el hueco de sus brazos.*

*-Ya lo creo que tengo que decirle – dijo, con otra voz más opaca, cuyo curioso matiz conocía ella de otros hombres y que esta vez la hirió de un modo extraño-. Tengo que decirte, guapa, que si quieres viajar siempre en segunda tienes que casarte con un revisor de la RENFE. ¿Sabes?... (p. 120)*

El desenlace es sorprendente, quizás uno de los más inesperados de la antología. Pero lo más importante aquí es observar el desfase entre la actitud de ella y la de él: lo que para ella es una profunda humillación para él no es más que un juego, y no es difícil imaginar que probablemente él piense que a ella también le divierte porque la considera una mujer caprichosa, por eso al final se cree con autoridad para tratarla sin respeto. Quizás sea demasiado, sin embargo, decir que el revisor recibe su merecido castigo, pues ella termina empujándole para librarse de él y esta acción provoca accidentalmente su caída del tren y, como consecuencia, su muerte.

En “Los informes” (pp. 303-317), de CARMEN MARTÍN GAITE<sup>207</sup>, lo que se nos plantea son los problemas de la mujer, sobre todo de la que además sufre dificultades económicas, que no puede sobrevivir sola en un mundo de hombres y de diferencias de clase. Concha va a buscar trabajo como doncella a la capital, después de pasar los tres últimos años cuidando de su madre, que finalmente murió a causa de una larga enfermedad. Antes ya había trabajado en el servicio doméstico, así que en principio no

---

<sup>207</sup>. Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid, 2002). Su primera publicación fue un libro de cuentos *El balneario* (1954), por el que recibió el premio Café Gijón, pero su consagración como escritora llegaría en 1957 con su novela *Entre visillos*, por la que recibía el premio Nadal. Es considerada una de las mejores escritoras de la generación del mediosiglo junto a quien fue su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos... etc. Escribió novela, teatro, literatura infantil, poesía y ensayo. Por su obra recibió los más prestigiosos galardones, además del Nadal y el del Café Gijón: el premio Nacional de Narrativa por *El cuarto de atrás* (1978), el premio Nacional de las Letras Españolas en 1994 y el premio Príncipe de Asturias unos años antes, en 1988. Su narrativa breve se recoge en *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.

debería tener problemas para encontrar una nueva ocupación. La angustia y el cansancio de Concha se hace patente en el relato, pues en todo momento subraya el miedo a saberse sola:

*- Me he quedado sola en el mundo, sola, sola. Ya ve usted. Dígame qué hace una mujer sola, sin el calor de nadie [...] Antes, cuando vine a servir la primera vez, me gustaba venir a la capital, pero es porque sabía que siempre tenía el pueblo detrás de las espaldas y que, al primer apuro, me podía volver con mi madre, y que iría por las fiestas y tendría a quien escribir. Así es muy fácil hacerse la valiente y hasta decir está una harta de pueblo y que no quiere volver nunca. Ahora he tenido que vender el cacho de casa y, con las cuatro perras que me he sacado por ahí, sí he tenido para pagar las deudas y venirme. No tengo a nadie, nadie me ha ayudado; seguramente valía más la casa, pero a una mujer sola siempre la engañan. Tan sola qué voy a hacer, tan sola como estoy. (pp. 306-307)*

Son constantes las comparaciones entre el pueblo y la capital y también el contraste entre el trato que recibe Concha por parte de unos personajes y de otros. Mientras aguarda a que la señora de la casa pida los informes, tiene un encuentro con el niño que, aunque de modo imperativo, la trata con mucha amabilidad, como si efectivamente ya formara parte de la familia. No sucede lo mismo con la dueña. Se plantea aquí un doble drama: Concha se siente sola y tiene miedo porque debe moverse en un mundo dominado por los hombres, pero ante la actitud de quien debe contratarla, el lector descubre además que también la clase social es un obstáculo, puesto que la señora de la casa, mujer como ella, tampoco hace mucho por solidarizarse con su situación. En determinado momento, el punto de vista narrativo se desplaza para fijarse en el de esta mujer, bella y elegante, que emite juicios despreciativos sobre Concha, sobre la pobreza de su indumentaria y la escasez de cultura que sin duda le atribuye. Los informes, finalmente, son desfavorables, pues le acusan de haber robado en la anterior casa en la que trabajó. Por supuesto, la dueña no le concede siquiera el beneficio de la duda, y le exige que se vaya sin permitirle que se explique. El lector nunca sabrá cuál es la verdad: ¿es cierto que robó?, ¿la señora se ha confundido de número o de nombre?, ¿se han confundido de nombre los señores de la otra casa?, ¿o simplemente la señora nunca llamó, persuadida como estaba de que esa chica no le convenía? En cualquier caso, el resultado es el mismo, Concha es expulsada y condenada a seguir buscando. Sin embargo, la presencia del niño sirve para arrojar un poco de luz a este enigma, ya que cuando ella por fin sale de la casa, el pequeño le pregunta a su madre si Concha va a

volver. Al niño le han bastado unos minutos para retener el nombre de la chica nueva. La respuesta de la madre es ambigua, aunque se presta a interpretaciones concretas:

*En el cuarto de estar, Fernandito le pregunta a su madre:*

- Mamá, ¿va a volver Concha?

*La madre está leyendo un periódico. No contesta nada.*

- Mamá, que si va a volver Concha, que si va a volver, que yo quiero que vuelva...

*Los ojos azules se levantan distraídos clarísimos.*

- ¡Ay, qué dices, hijo! Me duele la cabeza.

- Que si va a volver Concha.

- ¿Qué Concha?

*El niño lloriquea.*

-Concha, Concha, la chica que se ha ido.

- ¡Qué niño tan estúpido! ¿Para que la quieres tú? No va a volver, no. Déjame en paz.

(p. 316)

Puede ser que la mujer haya olvidado de inmediato el nombre de la chica y el incidente por esa indolencia de los ricos para con los pobres, o puede ser que nunca retuviera el nombre que Concha le había dado en el momento de desaparecer para ir a pedir informes. De cualquier modo, el abismo social es evidente y con él la falta de solidaridad incluso entre las mismas mujeres: también la doncella que la acompaña a la puerta la despide con un ademán de desprecio, el desprecio que solo pueden profesar los que se sienten superiores. Los personajes de Carmen Martín Gaité siempre son representativos de un estrato social, y la autora sabe muy bien dotarles de la fuerza precisa para narrar sus sentimientos y sus miedos derivados de problemas cotidianos, aunque quizás en este caso, el afán por hacerlos representativos haya ido en detrimento de su construcción, demasiado de una pieza. No hay que olvidar que este cuento fue escrito en 1954, y por tanto es uno de los primeros de Carmen Martín Gaité<sup>208</sup>. Pilar de la Puente Samaniego apunta que en el cuento el trágico desenlace es fruto de un equívoco<sup>209</sup>, aunque tal afirmación puede derivar de la simpatía que despierta el personaje de Concha en el lector, pues nada en la construcción del relato ni en su resolución permiten pensar con certeza que sea así. Samaniego establece una relación entre este relato y el poema “Mujer con alcuza” de Dámaso Alonso, una de las piezas

---

<sup>208</sup>. El primero es “La trastienda de los ojos”, del mismo año 1954. Cf. Pilar de la Puente Samaniego, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Plaza Universitaria, Salamanca, 1994.

<sup>209</sup>. *Íbid.*, p. 71.



clave del libro *Hijos de la ira* (1944), en el que el poeta insiste en la idea de soledad y en el ruido del tren, lo único que la mujer puede escuchar además de sus pensamientos, porque nada más la acompaña, como también le sucede a Concha<sup>210</sup>.

Para cerrar el grupo compuesto por los cuentos de mujeres, son destacables dos piezas en las que el lirismo es evidente, rompiendo la premisa de la sobriedad de estilo de la que hablaba García Pavón en el prólogo. El primero de ellos, “Torre de sombra” (pp. 37-41), de CARMEN CONDE<sup>211</sup>, destaca por su estilo poetizante, pues efectivamente el ritmo de la narración permite hablar de prosa poética. No es extraño teniendo en cuenta que Carmen Conde en este año 1959 contaba ya con un amplio bagaje literario tanto en lo que se refiere a poesía como a narrativa, pero que en los años siguientes será su obra poética la que alcance mayor desarrollo ya que fue en este campo donde la autora se sintió siempre más cómoda. En “Torre de sombra” plantea el problema de una mujer que quiere proteger a toda costa a su hijo de la infelicidad: por nada del mundo quiere que el niño sepa que es ciego. Sin embargo, pronto se verá que esto es imposible. Poética es también la interpretación que puede extraerse de este relato. El niño crece feliz sin necesidad de ver, pero es inevitable que en determinado momento, alguien que proviene de fuera de su círculo familiar le revele su terrible carencia. Cuando finalmente, el niño le pregunta a su madre (una madre a la que se ha descrito como muy inteligente y excesivamente racional, atributos estos que le hicieron sufrir mucho) qué es “ver”, ella no puede sino contestarle: “Hijo, eso que tu sueñas... Lo que haces cuando duermes, ¿recuerdas? Eso es ver” (p. 41). Y es que realmente, a lo largo de todo el cuento el lector tiene la sensación de estar observando algo que sucede en sueños, una realidad soñada, si así se le puede llamar, tal es el tono que adquiere la prosa de Carmen Conde. No es difícil extraer una lección de “Torre de sombra”, en la línea de las narraciones moralizantes tradicionales. A la madre no le sirve de nada querer proteger a su hijo encerrándolo en una torre de marfil donde el mundo está hecho a su medida, porque sin

---

<sup>210</sup>. *Ibid.*

<sup>211</sup>. Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) fue la esposa del también poeta Antonio Oliver Belmás, y desarrolló a lo largo de su vida una prolífica labor literaria. Durante los años cincuenta y sesenta cosechó numerosos premios de poesía y también de teatro (en 1953 recibe el Elisenda de Montcada con *Las oscuras raíces*; en el mismo año el Doncel de Teatro por *A la estrella por la cometa*; y en 1967 recibió el premio Nacional de Poesía). Colaboró en *La Estafeta Literaria* y en RNE, en ambos bajo el pseudónimo de Florentina del Mar, y el 28 de enero de 1979 ingresó en la Real Academia Española ocupando el sillón K, convirtiéndose en la primera mujer nombrada académica desde su fundación. Volverá a aparecer en el índice del segundo tomo de la antología de 1984, pero a lo largo de todos estos años escribirá sobre todo cuentos infantiles. José Luis Ferris publica su biografía: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Temas de Hoy, Madrid, 2007.

duda un día saldrá y tendrá que enfrentarse a una realidad hostil. A pesar de todo, pero, al hombre siempre le quedan los sueños.

“Las hadas del viento del oeste” (pp. 121-127), de MARÍA LUISA GEFAELL<sup>212</sup>, es el último de los cuentos que nos ocupan, este sí, narrado al modo de las fábulas tradicionales en las que los animales y los elementos de la naturaleza adquieren una dimensión humana. Es un cuento en el que la fantasía está presente ya desde el título. Las hadas del viento del oeste llegan al pueblo de Villaviciosa alertadas por la cigüeña, que ve como todos duermen. Llegan despertándolo todo, desordenándolo todo y llevándose en volandas a doña Encarnación, una viejecita que hace años que no sale de su casa. Las hadas la empujan por los caminos, le animan a que cruce el horizonte, le advierten de las maravillas del mundo, que según ellas es demasiado hermoso para quedarse encerrada, y viendo que la anciana no se decide, se la llevan volando. El final del cuento es poco claro, pues aparecen en escena dos vecinos del pueblo, el pastor y su madre. Cuando la mujer se extraña de que hace mucho tiempo que no ve a doña Encarnación, su hijo le contesta, impasible, que se la han llevado las hadas del viento del oeste, mostrándole un zapato que prueba lo que dice. Ella no lo cree en un primer momento, pero parece que finalmente la visión del zapato de doña Encarnación acaba convenciéndola. Es difícil averiguar qué es lo que la autora quería transmitir con este relato, pues el episodio costumbrista del final le hace perder la fuerza con la que había arrancado.

Pero por supuesto no son solo las mujeres las que abordan temas intimistas y, evidentemente, tampoco ellas tienen la exclusividad del lirismo que recorre algunas de las páginas de la antología. Ya hemos visto algunos ejemplos, como “Torre de sombra”, de Carmen Conde, o “El paracaidista y la tierra”, de Francisco Alemán Sainz, donde la fantasía, el intimismo y el lirismo se conjugan para ofrecer unos textos compuestos con un ritmo y una expresividad más propios del registro poético. Hay otros autores en los que esto también se da, aunque con distinta suerte. Uno de los mejores es sin duda “La

---

<sup>212</sup>. María Luisa Gefaell (Madrid, 1918-1978), estuvo casada con el poeta Luis Felipe Vivanco. A pesar de la publicación de tres libros de cuentos y de haber obtenido el premio Nacional de Literatura Juvenil en 1950 con el libro de narraciones breves *La Princesita que tenía los dedos mágicos*, su cuento “Las hadas del viento del oeste” queda excluido de la segunda edición y su nombre no vuelve a aparecer en ninguna otra antología de la época. Se trata de una pieza extraña para la época por lo que tiene de cuento de hadas (permítaseme esta obviedad), en el que la gran dosis de fantasía no es suficiente para establecer el pacto narrativo, pues el realismo con el que nos sorprende al final no permite vislumbrar una intención clara. Finalmente se decantará por la literatura infantil, siendo la creadora de, entre otras obras, la popular *Antón Retaco* (1987).

Heloisiada” (pp.42-47), de JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS<sup>213</sup>. En él, una muchacha recrea mentalmente su historia de amor con un hombre al que sólo conoce por un retrato que tiene en su habitación. Haciendo una clara referencia en el título, la historia de amor es imposible, pues probablemente el hombre de la fotografía lleve muerto muchos años. Gracias a su imaginación, a los pies de su cama el duro suelo se convierte en una tibia orilla donde rompen las olas del mar. Ella ha reconstruido la vida y el amor del hombre que la mira desde el marco: su pasión debía ser el violín; su amor, una muchacha de pelo castaño que había muerto prematuramente, y su deleite, pasear por un camino bordeado de alisos donde los pájaros cantan. Ha construido, por tanto, un personaje. Pronto su fantasía enhebra una trama literaria para recrear una historia cuyos protagonistas (ella y su personaje) huyen para poder vivir su amor. Su mente crea toda una novela rosa en la que no faltan la emoción de ser descubiertos, el miedo y el sentimiento de culpa del que se sobreponen convencidos de que el amor todo lo excusa. Finalmente, llegan al río donde les aguarda un barco y allí, en el punto final de su historia –por supuesto, feliz- ella reconstruye su personaje:

*Veía entonces la espalda de él que nunca había visto. Veía por primera vez el remate de su pelo en su nuca y adivinaba el arranque de su cuello. Sentía un gran placer en aquellos pequeños descubrimientos. [...] Ahora recobraba libertad y movimientos; otro color, su cara y sus manos; otros pliegues su traje. Era extraordinario verlo moverse a él, inmóvil tantos años. Los ojos no estaban muertos en el retrato. No estaban muertos, pero ella no podía afirmar que la vida de aquellos ojos fuera vida. Era, en todo caso, otra vida distinta [...] En cuanto a las manos, tenían otro cuento. Tenían dos historias cada una. Las miraba y remiraba, y nunca comenzaba a verlas [...] ¿Y el corazón? De él no sabía nada. Se sabía la relación de la muchacha de pelo castaño besado religiosamente antes de irse a la cama. Ya el corazón había de ser otro. (p. 47)*

La imaginación de la protagonista funciona en este cuento del mismo modo en que lo hacen los mecanismos de la literatura y la ficción, pues ella es la autora de la historia y la creadora de los personajes. El viento aparece una y otra vez como actante

---

<sup>213</sup>. José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909). Estudió Derecho en la Universidad Central de Madrid, y con veinte años publicaría su libro de poemas *Versos del retorno*, que le permitiría conocer a poetas como Manuel Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda o Leopoldo Panero, con quien funda *La Nueva Revista*. En 1932 se instala en Cambridge, donde obtendrá un puesto de lector de español y aprovechará para profundizar en el conocimiento de la poesía inglesa. Durante su estancia en Inglaterra escribe algunos cuentos que más tarde publicará bajo el título de *Cuentos surrealistas*, y que conforman una visión de la sociedad de ese país. *Las cosas del campo* (1951), es para la inmensa mayoría de la crítica su mejor obra en prosa. Vid. VV.AA., “José Antonio Muñoz Rojas”, *Quimera*, núm. 266, enero 2006, coordinado por Antonio Carvajal.

natural que contribuye a la creación de un efecto romántico en la ambientación de la fantasía. Cuando se personifica, el autor (o habría que decir los autores, si tenemos en cuenta que es ella quien escribe la historia, encontrándonos así ante un ejemplo de literatura dentro de la literatura) emplea imágenes muy poéticas, como aquella en la que “El viento, no contento con hinchar las velas, venía ahora a entretenerse, introduciendo sus dedos (que eran finos y delicados) entre sus cabellos” (p. 47). El ritmo narrativo es rápido como el pensamiento de la muchacha y apasionado como las fantasías amorosas creadas en la mente de una adolescente. El lector siente el vértigo de la concatenación de ideas, aunque aún el cuento diste mucho de la narrativa que se impondrá en la literatura de los años sesenta, donde el intento de plasmar el fluir de la conciencia tomará especial relevancia. A pesar de que la dimensión fantástica es la protagonista, el autor todavía bebe estilísticamente del realismo formal. Muñoz Rojas es otro narrador que deja tras de sí una ausencia. En 1959 ya tenía tres libros de cuentos publicados, *Historias de familia*, (1946), donde se incluye “La Heloisiada”, *Las cosas del campo* (1951) y *Las musarañas* (1957). Sin embargo, abandona su producción como cuentista poco después. Lo hace para consagrar su carrera a la poesía, con la que ha logrado un gran reconocimiento por parte de la crítica. Así, en 1998, se le otorgó el premio Nacional de Poesía, y pocos años después, en el 2002, el premio Reina Sofía también de Poesía.

LUIS ROMERO<sup>214</sup> recrea en “El mar” (pp. 89-95) el encuentro de dos hombres en el café de un pueblo costero. Lo que era en principio una cita de negocios se convierte en la confesión de la amargura del extranjero, que cinco años atrás perdió a la mujer que amaba y nunca sabrá, ni él ni el lector, si porque su barca se hundió en el mar o porque ella quiso marcharse. Apenas se destaca su físico, tan solo se subraya la contraposición de sus ojos, opacos y borrosos, con sus manos, nerviosas y vacilantes: su vida sigue, pero él es incapaz de ver lo que ahora se mueve alrededor a excepción del mar donde ella desapareció, cuya inmensidad le tiene atrapado. Sabe que no volverá, pero él no puede irse porque ello significaría aceptar la muerte de ella y de su relación. Al final, el

---

<sup>214</sup>. Luis Romero (Barcelona, 1916) fue sobre todo novelista, otro ejemplo de narrador que abandona el género breve en pos de la novela. Solamente se dedicó profesionalmente al cuento en los años cincuenta, *Ha pasado una sombra* (1953), *Esas sombras del trasmundo* (1957) y *Judá* (1957) son los tres títulos que nos ha legado. Sin embargo, su consagración llegaría precisamente con *La noria* (1951), novela con la que consiguió el premio Nadal. En 1963 fue galardonado con el premio Planeta por su novela *El cacique*. Posteriormente centrará sus intereses literarios en el tema de la guerra civil española, tal y como puede comprobarse en su cuento “El día que terminó la guerra” incluido en el segundo tomo de la edición de 1984 y que analizaremos más adelante. Recientemente ha publicado *Tres días de julio* (Ariel, Barcelona, 2006).

viajero que le ha escuchado, el narrador, se marcha de aquel pueblo sobrecogido por la presencia del mar, al que define como “una masa oscura, quieta, resignada, sin forma ni horizonte”, es decir, sin presente ni futuro. Una reflexión sobre la pérdida del amor que quizás conlleve una más extensa, la de la disipación de la esperanza de un hombre que cree haber perdido algo cuando, paradójicamente, es él el que se encuentra perdido en la inmensidad del mar. También en este cuento hay imágenes o tópicos poéticos, como las “gotas de silencio” que caen entre los dos personajes, o el mar gris “subrayado por pequeños latigazos de espuma”, y el tono melancólico es el de un narrador que se solidariza con el dolor de aquel hombre, en el que ve los sufrimientos de un amigo e incluso los suyos propios. Eduardo Tijeras habla de su repertorio de cuentos como un conjunto de relatos de traza realista y testimonial, en el que destaca sobre todo la figura del hombre-masa tipificado en la mediocridad<sup>215</sup>. Algo de esto hay en “El mar” si nos referimos al hombre perdido en la inmensidad del mar, paradójico pintor desdibujado por la desgracia y la consiguiente desesperanza. Baquero Goyanes incluye a Luis Romero en su antología de 1964 y lo califica como uno de los narradores más audaces e inquietos del momento. Más adelante veremos cómo su literatura evoluciona en función de las exigencias de cada época ya que, tal y como se desprende de la lectura y el análisis de este cuento, en el momento que nos ocupa todavía bebe mucho de las influencias románticas.

Sin duda, una de las mejores piezas de toda la antología es “Helena o el mar de verano”, de JULIÁN AYESTA<sup>216</sup> (pp. 158-165). El protagonista recrea una tarde de verano junto a quien probablemente es su primer amor. Encontramos de nuevo el motivo de la ficcionalización de la realidad dentro de la propia ficción que ya habíamos visto en “La Heloisiada”, pues lo que empieza siendo un discurso realista, aunque dotado de una gran plasticidad a la hora de describir los ambientes, termina siendo una prosa adecuada a las fantasías del narrador. En determinado momento, al recordar que tras las grutas de la playa se encuentran unas ruinas romanas, se imagina que Helena y él viven en la Edad Antigua y descubren, con ayuda de Aristóteles, que no son dos simples criados sino reyes. Entramos en el mundo imaginario del personaje a través del lenguaje empleado por el autor, que en el sueño es el propio de las obras clásicas. El cambio de

---

<sup>215</sup>. Cf. Tijeras, *op. cit.*, p. 56.

<sup>216</sup>. Julián Ayesta (1919-1996). A pesar de ser conocido únicamente por su libro *Helena o el mar de verano*, respecto al cual la crítica no se pone de acuerdo a la hora de enmarcarlo en el género de la novela o en el del cuento, este narrador ha conseguido hacerse un hueco en las letras españolas. En 2001 la editorial valenciana Pre-Textos publicaba *Cuentos*, una reedición de su narrativa breve con estudio preliminar de Antonio Pau.

estilo se da de forma casi imperceptible y el lector penetra suavemente en la fantasía. Sin embargo, es expulsado de ella casi con violencia, cuando en el último apartado se rompe la ensoñación y se retoma el realismo del principio. La marca tipográfica es importante: mientras primero la fantasía invade el mundo real de la ficción con sutileza, al final, tras la separación indicada con asteriscos, la realidad irrumpe de forma abrupta en el sueño creado por el protagonista y lo devuelve al presente, tal y como suele ser en la realidad cuando el hombre se deja llevar por el sueño. Construye así Ayesta una hermosa parábola de los efectos milagrosos del amor, que hace sentir al hombre más normal como un auténtico héroe, sobre todo en esa añorada época de la adolescencia.

El lenguaje empleado por Julián Ayesta va desde la plasticidad en la recreación de ambientes y sensaciones (“hacía calor, un calor como música, que olía a cirio amarillo...”; “la Siesta, toda mullida y tibia”; “los prados estaban llenos de manchas de luz...”) al erotismo y la sensualidad con los que describe el juego amoroso de los dos jóvenes, en un fragmento que contrasta con la recreación de los juegos infantiles en la playa momentos antes de la ensoñación. Se sitúan así los personajes en esa etapa incierta entre la niñez y la edad adulta que es la adolescencia, en la que cada descubrimiento es único. Son niños porque para ellos el único espacio que existe es el tiempo en el que viven, de ahí que marchen juntos “a los grandes países de la Tarde”, pero el placer que sienten cuando sus labios entran en contacto les da miedo. Luego, cuando entramos de lleno en la ensoñación del protagonista, su estilo se acomoda al propio de la literatura griega antigua, en las que los dioses son los que manejan el destino de los hombres:

*Beséla después mansamente, porque poco a poco y en amor despertara, y ella entonces, entreabriendo los ojos (dijo):*

*“Sin duda Afrodita me inspira este hermoso sueño, pues siento a mi lado al joven que amo.”*

*Esto dicho comenzó con ardor a pagar mis caricias y besos.*

*No quise dejar salir de mi boca ni una sola palabra, pues temía que con aquello se le fuese la ilusión del sueño y que volviendo en sí, ásperamente me despachara.*

*Gocé, pues, en silencio, lo que en silencio debe gozarse, y cuando empezaron a cantar los gallos volvíme al rústico lecho que en establo me aderezaran como criado que era. (p. 163)*

La imagen de la vida como río que sigue su curso invariable hasta morir en el mar es el *leit-motiv* que vertebra el cuento de JORGE CELA TRULOCK<sup>217</sup>, “El río” (pp. 383-389). Es un cuento completamente descriptivo, caracterizado por la ausencia de anécdota, puesto que no hay ninguna acción principal. Un narrador va describiendo, con un gran lirismo, la actitud y el comportamiento de los animales durante lo que parece ser un recorrido por el bosque. Hay un segundo plano narrativo compuesto por los comentarios de un personaje que se van intercalando en las descripciones. Son afirmaciones que nada tienen que ver con el discurso principal que rompe, salvo que son apuntes muy básicos sobre el mismo tema de los animales que nos permiten adivinar que se trata de la jornada de unos cazadores. Empieza el cuento con la afirmación de este individuo: “El río nace allá arriba y muere en el mar”, y a partir de ahí un segundo personaje recoge estas obviedades y se deja llevar por sus sensaciones enhebrando un monólogo interior en el que, a partir de la observación de la naturaleza, extrae reflexiones existenciales sobre la continuidad de la vida y la inminente presencia de la muerte y la supervivencia: un insecto cae en la tela de una araña y “No hay nada más. Uno vive y otro muere”; “El campo, instantáneamente, ve, fijo, absorbo, mientras continua la constante vida” (pp. 386-387). En este cuento lo de menos es la acción porque, al igual que sucede en un poema, lo importante es el efecto que produce el todo, la evocación de los ambientes y los sentimientos que despierta en quien parece ser, como el lector, un espectador.

El cuento de LUIS DELGADO BENAVENTE<sup>218</sup>, “Damián” (pp.67-73), también se organiza en torno al monólogo interior de Nati. Es inevitable, tras la lectura, pensar en *Cinco horas con Mario*, la novela de Miguel Delibes publicada varios años después, en 1966, donde Carmen dialoga con Mario, su marido, que acaba de morir. Lo mismo sucede en “Damián”, con la diferencia de que el lector no sabe hasta el párrafo final que Damián está muerto, aunque lo intuya desde el principio. En este caso, además, hay un narrador que va filtrando los pensamientos de Nati, llenos de altibajos, que oscilan entre la congoja y la esperanza. Se hace alusión a la “tragedia, la honda desesperanza de su vida”, que no es sino la conciencia de saber que dependen de la desgracia de otro ser

<sup>217</sup>. Jorge Cela Trulock (Madrid, 1932). Hermano del célebre novelista Camilo José Cela, Jorge se dedicó sobre todo al periodismo, aunque nunca ha abandonado por completo la literatura y no ha dejado de publicar. En 1954 fue accésit al premio Juventud y lo ganó al año siguiente, en 1955. Su última novela es *Unos guantes viejos* (Huerga y Fierro, Madrid, 2004).

<sup>218</sup>. Luis Delgado Benavente (Getafe, 1915). Fue un destacado dramaturgo. En 1954 era galardonado con el premio Lope de Vega por su obra *Media hora antes*. Pero su nombre no vuelve a aparecer en las siguientes ediciones y tampoco en ninguna otra antología de la época.

humano para poder subsistir. El narrador insiste en el profundo amor que Nati profesa a su hombre, aunque poco a poco el lector va tomando conciencia de que quizás lo que les une realmente es la necesidad. Ella todo el tiempo piensa en él, en lo que desearía que su marido fuera bien vestido y abrigado para evitar que cogiera un catarro, en el niño que están esperando y al que no deseaban, por lo menos ahora, cuando las cosas iban tan mal. En ella se encarna la doble tragedia, la de ser pobre y la de ser una mujer que se ha quedado sola estando embarazada. El final del cuento es revelador de la verdadera preocupación de la mujer, una situación comprensible en el contexto de la época:

*La Nati no se entera. La Nati sigue mirando a Damián como si esperase que pudiera despertar de aquel sueño. No quiere creer, no puede creer todavía que Damián no acudirá jamás a la cita del señor Mariano (p. 73).*

“Asalto en julio” (pp. 128-134), de RAFAEL GARCÍA SERRANO, es el único cuento de la antología en el que, como en una fábula, el protagonista es un animal. La narración se vertebra alrededor del sentimiento de un toro, que conocemos a través de un narrador en tercera persona omnisciente, ante la conciencia de estar viviendo sus últimas horas antes de morir en la plaza. La melancolía al recordar lo que hasta entonces ha sido su vida, lo que le hubiera gustado que fuera, los sueños de juventud, el miedo ante la estridencia de los observadores que viven la fiesta de los toros ajenos al sufrimiento de los cabestros y la resignación, son las constantes en una narración en la que las imágenes poéticas y nobles de que se sirve el narrador para describir al toro contrastan con la descripción de los hombres, que aparecen casi siempre caricaturizados:

*‘Pregonero’ languidecía como una princesa de Rubén y miraba al cielo con sus bellos ojos, y ya nada veía, nada, ni siquiera las estrellas que antes contaba con placer. (pp. 129-130)*

*Tenía el corral un aire de fiesta extraña. Entre lindas muchachas hacía un hombre con un pañuelo colorado y una horca de ajos al cuello, como una versión picante y culinaria del “aloha” hawaiano. (p. 130)*

Se nos muestra así la naturaleza, hermosa y noble, subyugada a los caprichos del ser humano. Finalmente, los toros y el lector saben que no se trata de una corrida, sino de los encierros de San Fermín. En medio de la algarabía, de los gritos y de las risas, los toros sienten por primera vez la humillación y quieren herir, convirtiéndose así unos



animales que hasta entonces se habían adivinado nobles ante la humanización narrativa, en auténticas fieras a las que el miedo y la humillación no les ha inspirado sino ansias de venganza. Los cuentos de este periodista político distan del tono de sus novelas anteriores, sembradas de cierta demagogia y doctrinarismo y, como dice Eduardo Tijeras<sup>219</sup>, recubiertas de cierto encono político con los vencidos de la guerra civil<sup>220</sup>.

FRANCISCO ALEMÁN SAINZ<sup>221</sup> (Murcia, 1919-1981) firma el cuento titulado “El paracaidista y la tierra” (pp. 135-140), donde un hombre salta de un avión con su paracaídas y desciende en medio de un cielo que le parece un vacío infinito y eterno. Podría identificarse esa caída sin rumbo con el curso de una vida. Primero, con la seguridad que aporta tener los pies apoyados en el suelo del avión, piensa en que un día como ese lo que debe hacerse es pasear con una chica del brazo. Tras el salto, Ramón Moreno, el protagonista, se abandona a un devenir que pasa de la contemplación de la belleza del paracaídas explotando a la experimentación de una soledad absoluta: no parece haber pasado nadie por allí antes que él, y si alguien lo hace después, nunca sabrá que él pasó primero. Pronto, al tiempo que su inquietud crece, la narración se impregna de negaciones que sugieren una idea de vacío: “no podía hacer nada, sino esperar”; “solo podía aceptar. No había escape”; “No, no era un territorio; eso hubiera querido él. Era un mundo terrible, sin esquinas, donde ninguna forma de anticipación valía fuera de la catástrofe”; “Tenía la seguridad de que no podría contar nada de lo ocurrido, porque no le creerían”; “Era la gran soledad sin salida, sin puertas, donde no valían las palabras ni los sonidos”. La angustia se va intensificando hasta el momento en que el narrador advierte la resolución que toma Ramón Moreno, al que más que la soledad, parece que le sobrecoge la imposibilidad de ser dueño de su propio descenso:

---

<sup>219</sup>. Cf., Tijeras, *op. cit.*, p. 56.

<sup>220</sup>. Rafael García Serrano (Pamplona, 1917-Madrid, 1988). Se dio a conocer con su novela *Eugenio o proclamación de la primavera* (1938); en 1943 la novela *La fiel infantería* le valió el premio Nacional de Literatura José Antonio Primo de Rivera, aunque poco después de su publicación sería retirado del mercado alegando el empleo de un lenguaje inapropiado. Siguió publicando a lo largo de toda su vida, convirtiéndose en un autor prolífico, tanto de novela como de cuento, pero también de ensayo y libros de viajes, y en todos ellos se perfila su ideología de derechas. Durante varios años colaboró con las publicaciones *Haz*, *Arriba*, *Siete Flechas* y *El Alcázar*.

<sup>221</sup>. Francisco Alemán Sainz (Murcia, 1919-1981). Empezó la carrera de Derecho, pero la abandonó para dedicarse al cultivo de la literatura. Su primer libro de prosa fue *Saavedra Fajardo y otras vidas de Murcia* (1949), pero se inicia en el cuento en 1952, con el libro *La vaca y el sarcófago*, prologado por su buen amigo Mariano Baquero Goyanes. Colaboró durante varios años con la revista *Montenegro* de Murcia, donde publicó muchas de sus ficciones. En los años cincuenta trabajó en Radio Nacional de España, donde cultivó la novela radiofónica. En 1952 le fue otorgado el premio Saavedra Fajardo por *Cuando llegue el verano y el sol llame a la ventana de tu cuarto*. En 1964 le concedieron el premio de cuentos de la revista *Familia Española* por “En una esquina del bar”, pieza que se incluye en la segunda edición de la antología. Todavía en 1968 le sería concedido el premio Nogués por su novela corta *Regreso al futuro*, y en 1976 ingresó en la Academia Alfonso X el Sabio.

“Aunque hubiese de morir, no quería estar cayendo siempre, como un cadáver colgando, cayendo siempre [...] Fue un instante de rotunda desesperación, al que siguió la calma y la entrega” (p. 140). Solo en ese momento el paracaidista empieza a divisar la línea de tierra; solo entonces, parece querer decirnos el autor, es posible vivir. La crítica ha destacado la inconsistencia de sus cuentos<sup>222</sup>, de los que hoy solo es posible encontrar los recogidos en *Patio de luces* (1956), a pesar de reconocerle como uno de los autores más prolíficos de los años cincuenta. Sin embargo “El paracaidista y la tierra” puede considerarse como una narración de una gran profundidad psicológica, en la que la magia y el sueño se entremezclan para poner de relieve la angustia existencial que provoca el devenir del ser humano, que difícilmente logra ver tierra consistente a la que aferrarse.

Difícil es ubicar en uno de los grupos que se han venido comentando “El gallego del cafetal” (pp. 275-281), de MARIANO TUDELA<sup>223</sup>, pues de la anécdota puede extraerse cierto contenido social al tratar la historia de un emigrado a Brasil, que abandonó su tierra en busca de una mejor situación. La historia transcurre lejos de España, y no hay apenas alusión a la situación del país más que para hacer referencia a los amigos de Benito, que sí se quedaron y lograron salir adelante. Aunque el trasfondo de una sociedad empobrecida y sin esperanza está latente, en realidad se nos plantea un tema mucho más íntimo y existencial, como es el de la vergüenza del emigrado que no ha logrado hacer fortuna. Benito recibe cartas de sus amigos de juventud en las que le explican que las cosas les van más o menos bien y él, dejándose llevar por su imaginación y por el ansia de que sus sueños llegasen a cumplirse y amparado por la distancia, reinventa su vida en esas cartas<sup>224</sup>. La rescribe de manera que en ella logra ser designado capataz de la plantación donde trabaja. El conflicto llega cuando le piden que les envíe una foto, para que todos puedan ver a su cuadrilla. Pero él no puede enviar una

---

<sup>222</sup>. Cf. Tijeras, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>223</sup>. Mariano Tudela (La Coruña, 1925-2001) no abandonó el mundo de la literatura, pero se dedicó sobre todo al estudio de la obra de Camilo José Cela. Ha publicado varios libros sobre este escritor, como *Camilo José Cela* (Epesa, Madrid, 1969) o “La infancia de un Nobel nacido en Iria Flavia”, *Gente, Revista Semanal de Diario 16*, 139, domingo 15 de enero de 1991, pp.102-106. Además de sus libros de cuentos, destacan sus obras *El aliento del diablo* (Sedmay, Madrid, 1978); *Los cómplices del sol* (1979), y *Amarga canción del recuerdo* (Anthropos, Barcelona, 1988), así como la elaboración de numerosas biografías de personajes célebres, entre ellos Rasputín, Barbazul, Al Capone, Alfonso XIII, Atíla o la Bella Otero. También desarrolló una importante labor como traductor, pero sin duda son sus estudios sobre la vida y la obra de escritores el aspecto más importante de su producción (sobre el mencionado Camilo José Cela, Ramón Gómez de la Serna o Azorín) y sus ensayos *Aquellas tertulias de Madrid* (El Avapiés, Madrid, 1984), o *Café Gijón: cien años de historia: nombres, vidas, amores y muertes* (Kayadeda, Madrid, 1988).

<sup>224</sup>. De nuevo encontramos aquí la ficcionalización de la propia vida como medio de evasión que habíamos visto en “La Heloisiada” y en “Helena o el mar de verano”.

fotografía de algo que no existe. La vergüenza y la desesperación le llevan a destruir la única cámara que hay en la plantación, que pertenece a uno de los peones que la tiene como único bien, en un acto de venganza perpetrado contra un inocente. Quizás actúe movido por la necesidad de no mentir más, pues podría haber advertido a sus amigos que nadie en el cafetal disponía de cámara para tomar una fotografía, y sin embargo prefiere materializar esa mentira convirtiéndola en realidad y destruyendo el aparato. El final resulta irónico, pues justo cuando se ha librado del único medio que existía de hacer evidente su vergüenza, el capataz le asciende al puesto de segundo capataz, iniciando así un ascenso laboral que quizás continuará su curso esta vez sin que sea posible demostrarlo. Es este un cuento lineal, enmarcado en los parámetros del realismo formal y todavía con influencias del cuento tradicional del que podía extraerse una lección moral, aunque en este caso teñida de un irónico sentido del humor.

Un cuento de difícil catalogación es también “La sombra” (pp. 268-274), de RAÚL GRIEN<sup>225</sup>. Transcurre la narración en la consulta de un psiquiatra que en primera persona nos cuenta una sesión con uno de sus pacientes en la que, de repente, la luz se va, dejándolos completamente sumidos en las sombras. Aprovecha el especialista para reflexionar acerca del miedo que en las criaturas provoca la oscuridad debido a la imposibilidad de controlarla. El mundo desaparece ante nosotros cuando falta la luz y ya no nos sentimos dueños de la realidad, que el narrador describe como un conjunto de líneas geométricas en la que la luz llega a través de tubos y filamentos, mientras que la sombra es un espacio vacío y negro, una fuerza espesa que presiona las pupilas, que se mueven sin ver, en la que cualquier cosa es posible. La luz, que se había ido despacio, vuelve de golpe sorprendiendo al médico y al paciente. Es entonces cuando el psiquiatra ve con claridad que la persona que tiene delante es un enfermo, ya que hasta entonces parecía estar completamente en sus cabales y ser tan solo un importante hombre de negocios que sabía muy bien de lo que hablaba. Cuando vuelven a ver, el hombre, que había estado riendo maliciosamente en la oscuridad, afirma haber retenido entre sus manos dos fragmentos de sombra. Los acerca a la luz para terminar con ellos, intenta sacar la sombra de detrás de los muebles, pero le es imposible dominarla, como es

---

<sup>225</sup>. Raúl Grien (La Coruña, 1924). Aunque su principal actividad profesional fue el periodismo radiofónico, que desempeñó en Radio Nacional, durante esta época publica varias obras, entre ellas *A fuego lento* (1957), novela con la que quedará finalista del premio Planeta en 1956 y *La novela futura* (1959). Durante los años ochenta su nombre es más conocido en el ámbito de la economía, con obras como *La feria de las autonomías o El reparto (constitucional) de España* (1987), o *La integración económica, alternativa inédita para América Latina* (1993).

imposible dominar el miedo que, en todo niño y aún en los adultos, provoca la pérdida de control sobre nuestra propia realidad.

La clasificación de los cuentos ha sido realizada en función de las líneas apuntadas por Francisco García Pavón en el prólogo, aunque es fácil advertir la debilidad de la frontera que separan un bloque de otro. Los cincuenta títulos que componen la antología se erigen en un verdadero mosaico de inquietudes y tendencias que nos permiten hacernos una idea de la situación del cuento durante los años cincuenta, una realidad fragmentada que se encuentra en plena ebullición. La brevedad es el único requisito que actúa de nexo unificador, en consonancia con la opinión de García Pavón respecto al género, quien se mantiene fiel a esta premisa en cuanto que en su antología todo parece tener cabida: junto a cuentos magistrales en cuanto a técnica y contenido, como “Dientes, pólvora, febrero”, de Rafael Sánchez Ferlosio, donde el lenguaje está exquisitamente elaborado, el lector se halla con relatos más modestos, continuadores de la línea formal del realismo costumbrista como “Ha vuelto”, de Carlos Clarimón, e incluso con textos pretenciosos como “Los ángeles neutrales”, de Manuel Pilares, en los que el autor parece querer inculcar una reflexión moral que haga mella en la conciencia del lector, aunque no terminen siempre de dejar muy claro cuál es el mensaje que se quiere transmitir. Sí lo está en, por ejemplo, “El aguinaldo”, el cuento de Carmen Laforet, y más allá de que la opinión sea compartida o no por el lector, no deja de ser un cuento estupendamente trabado y de una simetría perfecta a la hora de tratar la conjunción entre el cuerpo y el alma. Sería injusto, no obstante, distinguir unos cuentos de otros en cuanto al cuidado lingüístico, pues es cierto que en todos el estilo es tratado con suma atención y el populismo, que lo hay, se filtra de modo que el texto como composición artística no desmerezca.

Quizás tienen en común todos un sentimiento de soledad y de vacío existencial, provocado por distintos motivos que se han venido viendo. Pero es cierto lo que dice el antólogo en la puerta de entrada a la compilación: no hay sentido del humor, o si lo hay, es secundario y siempre como respuesta a un sentimiento de tristeza que provoca en el lector una sonrisa agridulce. Rara vez los cuentos acaban bien; como mucho, terminan con cierta tranquilidad que responde más a la resignación que a la consecución de un objetivo. De cualquier modo, al lector le queda al final de cada uno ese sentimiento amargo de ser testigo de la infelicidad de la mayoría de los personajes, aunque ellos mismos no lo reconozcan.

No hay cuentos malos en la antología. Podría decirse quizás que hay cuentos con mayor contenido que otros (la capacidad de expansión que decía Cortázar), o autores más osados a la hora de experimentar con su prosa. Pero todos y cada uno de ellos tiene su propio estilo, una marca muy propia de autor, y esto puede comprobarse en el análisis de algunos pares de cuentos a los que parece que el antólogo ha situado enfrente, como reflejo el uno del otro: “Cabeza rapada” y “Lolo”, “Ha vuelto” y “Regreso”, “El vendedor de corbatas” y “Un momento de decisión”, etc. Probablemente García Pavón y la editorial Gredos se propusieron ofrecer una muestra objetiva de la situación de la narrativa breve en el año 1959 para, de alguna manera, terminar de fijar los límites de un género tan difuminado como era el del cuento, pero tan vivo a pesar de existir entre los bastidores de la literatura. O quizás solo fue una buena oportunidad editorial dado el gran dinamismo que existía en la práctica de este género. Haciendo un repaso por las notas biobibliográficas de los cuentistas, no encontramos uno solo que no haya publicado en alguna revista, y son mayoría los que han conseguido algún premio con sus relatos. Hay no obstante algunas ausencias, como la de Enrique Ruiz García, que se encontraba entre los narradores de posguerra, y la de todos los exiliados, sin duda por problemas con la censura y la distancia, y sin embargo hay nombres como el de Felicidad Blanc, cuya presencia en la literatura española prácticamente se limita a la antología de García Pavón y a sus memorias, lo mismo que Luis de Diego o Raúl Grien, que parecía ser una de las promesas de la narrativa breve. Estos últimos tienen en común, como contrapartida, su ausencia en la segunda edición del año 1966, mientras que sí aparece en ella, por ejemplo, Ricardo Fernández de la Reguera, único ausente de esa generación que recupera su puesto entre los cuentistas seleccionados. Es difícil adivinar el porqué de estas ausencias. Francisco García Pavón no da en el prólogo ninguna pista al respecto, se limita a decir una obviedad: algunos de los convocados no comparecieron (“sin duda por negligencia”, añade, es decir, por error, no porque efectivamente no quisieran) y otros dice “pudieron pasárseme”. Quizás quiso evitarse los problemas que la censura le habría ocasionado al editar a autores exiliados, o quizás la distancia fue una barrera insalvable a la hora de conseguir los textos o de comunicarse con autores como Max Aub, Francisco Ayala o Ramón J. Sender, que ya entonces eran grandes nombres en la literatura española. Lo cierto es que todos los textos incluidos en la antología fueron escritos después de la guerra civil, pues habían pasado ya veintitrés años, tiempo suficiente para obtener un amplio corpus. No era necesario remontarse tanto tiempo atrás para conseguir buenos y abundantes cuentos y

además, de algún modo, la antología contribuyó en gran medida a perfilar los contornos y darle prestigio a un género que, como el resto de la vida cultural española después de la contienda, había tenido que sobreponerse poco a poco y reinventarse después de la ruptura que se produjo con la tradición anterior. No sería arriesgado advertir que lo que consiguió Francisco García Pavón fue poner cierto orden en el caos que imperaba en el ámbito del cuento, pues la mayoría de las piezas andaban desperdigadas en publicaciones periódicas y revistas: de la cincuentena de autores, tan solo algo más de la mitad (unos treinta) cuentan ya en el año 1959 con la publicación de sus cuentos en un volumen, y todos ellos después de haberlos visto aparecer en prensa periódica. Esto significa que sí se publicaban libros de cuentos, pero solo después de que su autor hubiera contado con el beneplácito de un buen número de revistas literarias. Probablemente era casi impensable para un consejo editorial publicar un libro de cuentos inéditos hasta el momento, pues se arriesgaban a que este no tuviera salida en el mercado. Los lectores podían apostar por un autor novel y comprar una novela sin demasiadas referencias corriendo el riesgo de que no fuera buena, pero casi nunca se arriesgaban a comprar un libro de cuentos que no tuviera una garantía. La antología de Francisco García Pavón sin duda fue un proyecto que se abordó en el seno de la editorial Gredos como un intento de acercamiento del género al público lector, pues si no se vendían libros de cuentos era, tal y como han afirmado diversos autores entre los que se encuentra el propio antólogo, debido a la escasa publicidad y el poco prestigio que las mismas editoriales les daban. Quizás por ello en dicha antología se conjugan la experiencia de algunos escritores ya consagrados que contaban con una trayectoria literaria de peso a sus espaldas y la frescura de autores casi desconocidos que ofrecen nuevos aires al género y que quizás por ellos mismos no habrían logrado el reconocimiento merecido. El lector de la época, al hallarse ante la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, debió sentirse seducido por nombres ilustres que proporcionaron un respaldo comercial a la empresa, al tiempo que descubría con curiosidad otros nombres que más tarde podrían tener un lugar en los círculos literarios (no sucedió con todos, por supuesto, pero el antólogo siempre cuenta con un margen de error en sus elecciones) pero que entonces no hubieran tenido suficiente fuerza por sí mismos. Una antología formada únicamente por autores noveles no habría tenido suficiente apoyo por parte del público y la crítica, y una constituida tan solo por escritores consagrados no habría atendido a uno de los objetivos de García Pavón, como era el de darle al cuento una nueva revalorización demostrando que cuento y novela

eran dos géneros distintos y que existía un gran dinamismo de la narrativa breve entre los círculos literarios de aquel momento.

Se cumple de este modo el primer propósito de toda antología, como es el de constituirse en tanto que escaparate de un género o un tipo de literatura determinada, atendiendo a una labor de transmisión propia de las llamadas antologías-manifiesto. Se revela por tanto esta obra como un manifiesto en favor de un género estigmatizado, por haber sido considerado durante siglos como un menor y estando subyugado a la supremacía de la novela. Francisco García Pavón es uno de los primeros de su época en constituir una antología compuesta exclusivamente de autores en activo con el fin de, como en un buen cuento, ofrecer una instantánea de la vida de este género, un fragmento que no da cuenta de toda su historia pero sí de un momento crucial para su comprensión. En el ámbito de la teoría literaria, a menudo se ha postulado que con el cuento se quiere ofrecer una instantánea de un momento concreto de la existencia de los hombres, porque toda vida tiene un apretado instante que importa de veras. Ese apretado instante en la vida del cuento puede ser la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, porque es cierto que la trayectoria histórica del cuento se encontraba en un momento de tensión, de tensión creativa que Francisco García Pavón se prestó a resolver poniendo algo de orden en el desconcierto que existía.

## 5.5. LOS GRANDES AUSENTES

A pesar del extenso plantel de autores que tuvieron cabida en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, es necesario destacar algunas ausencias significativas. No es de extrañar que nombres como el de Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Arturo Barea, Max Aub o Rosa Chacel no aparezcan entre los del resto de autores, pues todos ellos abandonaron el país antes o poco después de que terminase la guerra civil. Y no solamente la distancia geográfica debió ser impedimento para su inclusión en la antología (aunque probablemente fue el principal, además del hecho de que eran escritores republicanos y, por tanto, perseguidos por la censura, lo cual habría supuesto un problema para su publicación), sino que habría que tener en cuenta también que todos ellos eran ya autores de cierto renombre en la literatura española, y uno de los imperativos que debió ponerse Francisco García Pavón fue el de dar a conocer cuantos más narradores noveles mejor, siempre y cuando su dedicación al cuento fuera reconocida y habitual. A este imperativo debió responder también la no inclusión de



nombres como el de Samuel Ros o Gabriel Miró. Ambos autores llevaban varios años muertos (Ros fallece en 1945, Miró quince años antes, en 1930), por lo que habían desarrollado y consolidado su labor literaria antes de la guerra civil. Quizás incluir a según qué autores habría supuesto un problema para el antólogo y la editorial con las autoridades, pero además, si lo que se quería era precisamente acercar el cuento que se estaba haciendo en España en ese momento al gran público, incluir narradores exiliados no debió ser una prioridad, pues los lectores no hubieran podido acceder fácilmente a sus obras en el caso de que a través de la antología los hubieran conocido, por tanto no es de extrañar que no aparezcan en la primera edición más que autores que desarrollaban en ese momento su labor dentro de nuestras fronteras.

Esta teoría se refuerza al encontrar sus nombres en el segundo volumen de la tercera edición, publicado en 1984. Si el primero, aparecido en 1976, contiene los mismos nombres y los mismos títulos que la segunda edición de 1966, Francisco García Pavón prepara un segundo volumen en el que aparecen cuentos de muchos autores que habían vivido en el exilio. Encontramos en este el cuento de Francisco Ayala, “La vida por la opinión”; “La terraza”, de Ramón J. Sender, o “Un abril, aquella primavera”, de Manuel Andújar. Es de lamentar la ausencia de uno de los grandes narradores, por su prolijidad y por su calidad indiscutible, como es Max Aub, que sin embargo queda explicada en el prólogo a esta edición por el propio antólogo al afirmar que “Siguiendo el criterio adoptado en el Tomo I, [se propuso] que solo figurasen autores vivos”<sup>226</sup>. Lo mismo sucede con Rosa Chacel y Arturo Barea, ambos también autores exiliados que no aparecen en ninguna de las ediciones a pesar del reconocimiento del que gozan por parte de la crítica.

Dejando aparte a los autores que desarrollaron su labor fuera de España, es de notar la ausencia de algunos narradores que, habiéndose quedado en nuestro país y habiendo publicado al menos un libro de cuentos antes de este año 1959 tampoco aparecen entre las páginas de la antología. Es el caso de José María Sánchez Silva, Julián Gállego, Enrique Ruiz García, Daniel Sueiro y Juan Eduardo Zúñiga. En el caso de estos últimos puede aventurarse la hipótesis de un descuido por parte del antólogo o por parte del mismo autor, así como quizás un desacuerdo a la hora de establecer las condiciones. Lo cierto es que Zúñiga había publicado en 1951 el libro *Inútiles totales*, y sin embargo no se incluye ninguno de sus cuentos en la primera edición. Sí figura en la

---

<sup>226</sup>. Francisco García Pavón, prólogo a la 3.ª ed., *op. cit.*, p. 9.

segunda edición con “Un ruido extraño”, por lo que esta falta queda subsanada con un cuento de una gran carga simbólica en la que un soldado que camina por una ciudad destruida por las detonaciones desvía su rumbo siguiendo la procedencia de un ruido extraño que le saca de sus cavilaciones. Una tensión angustiosa con un sorprendente final, que se presta a interpretaciones psicoanalíticas de un país en ruinas por una guerra fratricida. En 2007, Cátedra ha editado tres de sus libros en un volumen: *Largo noviembre de Madrid, La Tierra será un paraíso, Capital de la gloria*.

No ocurre lo mismo con los otros autores, cuya ausencia es continua. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA<sup>227</sup>, autor del famoso cuento “Marcelino Pan y Vino” que daría origen a la afortunada película homónima, dedicó toda su labor de creación a la escritura de relatos breves, por lo que puede decirse que fue él quien genuinamente mereció el apelativo de cuentista y que además ya en los años cincuenta gozaba del reconocimiento de la crítica. Pero también tuvo detractores que le reprocharon un excesivo tradicionalismo estructural a la hora de componer sus textos, y si nos remitimos a las constantes que García Pavón propone acerca del cuento, puede encontrarse una explicación a su exclusión: el cuento español de estos años se caracteriza por el rechazo a la anécdota redonda y del argumento cerrado, ambas características habituales en la narrativa de Sánchez Silva. Eduardo Tijeras se refiere a sus cuentos como relatos suaves y tiernos en los que la idealización de la vida mediocre es quizás excesiva por lo que tiene de dogmatismo cristiano y carácter redentor<sup>228</sup>. Lo cierto es que Sánchez Silva orientó pronto su literatura hacia un público infantil y juvenil y le otorgó ciertos tintes educativos que escaparían a las pretensiones de la antología de Gredos.

---

<sup>227</sup>. José María Sánchez Silva (1911-2002). La historia de su vida también reviste un carácter de novela: quedó huérfano muy pronto, a los diez años, y vagó por las calles de Madrid durante algún tiempo hasta que fue recogido por su madrina. A los pocos meses esta emigró a México y José María fue pasando por diversas casas de acogida y orfanatos hasta que fue mayor de edad. Además de su labor como creador fue colaborador en la revista *Arriba*, de la que llegó a ser subdirector y en otras publicaciones de la época. De su obra destaca la celebrísima *Marcelino Pan y Vino* (Tudela, Madrid, 1954), su predecesora, *Historias menores de Marcelino Pan y Vino* (1953) y *Marcelino en el cielo* (1958). En casi todos sus cuentos se evidencia la fuerte creencia cristiana del autor, como *Adán y el señor Dios* (1967). Su primer libro de cuentos fue *El hombre de la bufanda* (1934), y ha sido uno de los pocos autores españoles en recibir la medalla Hans Christian Andersen de literatura infantil, en el año 1968.

<sup>228</sup>. Cf. Tijeras, *op. cit.* p. 60.

JULIÁN GÁLLEGO<sup>229</sup> publicó también *Mi portera, París y el arte* (1957) y *Muertos y vivos* (1959), pero su principal labor profesional la desarrolló como crítico de arte. La primera obra está compuesta sobre todo de crónicas imaginarias, que la sitúan a medio camino entre la historia y la literatura, según Eduardo Tijeras<sup>230</sup>. *Muertos y vivos* sí se compone de piezas que pueden inscribirse en el género, y aunque presentan minuciosidades descriptivas que al crítico se le antojan excesivas para un cuento, ofrecen una crítica mordaz a las tradicionales e hipócritas actitudes de la burguesía. Nada justifica por tanto la ausencia de este narrador. Tampoco la de Enrique Ruiz García, que publicó en 1958 *Yo asumo la vida de Pedro Olmo* y que aportó una nueva perspectiva a lo que se venía haciendo en estos años. Se trataba de cuentos donde se huía del populismo y el ruralismo que venían siendo habituales para ahondar en temas más amplios, como el de la libertad del ser humano o su compleja personalidad, muy en la línea de las tradiciones europeas. Es probable que la explicación esté en el hecho de que ambos autores habían realizado entonces tan solo tímidas incursiones en la literatura y se dedicaron más ampliamente a otros ámbitos.

Tampoco LUIS GOYTISOLO<sup>231</sup> está incluido en esta edición, y es que, a pesar de tener un lugar destacado en *Siete narradores de hoy* junto a Aldecoa, Ferlosio, Ana María Matute, Francisco García Pavón, Medardo Fraile y el propio compilador, Jesús Fernández Santos, este narrador apenas escribió cuentos. Había recibido un año antes el premio Sésamo por “Niño mal”, pero su presencia en las antologías se detiene ahí. Se incluye en *Siete narradores...* el segundo capítulo de *Las afueras*, obra por la que había recibido el premio Biblioteca Breve en 1958. Plantea este libro una problemática difícil de resolver. Se publicó como novela, y como tal ha sido considerada por la crítica durante muchos años. Sin embargo, nos encontramos ante una novela cuyos capítulos

<sup>229</sup>. Julián Gállego (Zaragoza, 1919-2006). Aunque se licenció en Derecho en la Universidad de Zaragoza, su atracción por la pintura le llevó a doctorarse en Historia del Arte en la Sorbona, en París. Fue catedrático de esta disciplina en la Universidad Complutense después de haber sido profesor en la Autónoma de Madrid. Le interesaron, sin embargo, todos los ámbitos culturales, también el de la literatura, como lo demuestra la obtención, en 1965, del premio Leopoldo Alas de cuentos por *Apócrifos españoles*. Fue colaborador habitual como crítico de arte en *Revista de Occidente*, *ABC* (de las artes) y *Revista de ideas estéticas*, y desde 1987 era miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>230</sup>. Cf. *Ibid.*, p. 61.

<sup>231</sup>. Luis Goytisolo (Barcelona, 1935). Hermano de los también escritores José Agustín y Juan Goytisolo. Se licenció en Derecho pero desde joven sintió una fuerte inclinación por la literatura, en especial por la narrativa. Ha colaborado en publicaciones como *El País*, *ABC* o *Diario 16*, y desde 1994 es miembro de la Real Academia de la Lengua. Además del premio Biblioteca Breve en 1958, le ha sido otorgado el premio Ciudad de Barcelona, en 1976, y el premio Nacional de Narrativa en 1993 por su novela *Estatua con palomas*. De su obra narrativa destaca *Antagonía*, una serie compuesta por cuatro novelas que tardó más de diecisiete años en terminar: *Recuento* (1974), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1977) y *Teoría del conocimiento* (1981).

podrían ser leídos como cuentos independientes o ante un libro de cuentos que presentan una unidad que permite que pueda ser leído como novela. Llama la atención la gran coincidencia de la técnica de Luis Goytisolo con la de García Pavón, cuya obra *Cuentos de mamá* del año 1952 ya debía conocer. También aquí los personajes se repiten, son siempre los mismos, quedando trenzados unos cuentos con otros hasta conformar un efecto unitario cercano al de la novela. La diferencia quizás reside en que las historias de Goytisolo no guardan relación alguna entre sí aparte de compartir protagonistas, sin embargo en los libros de cuentos de García Pavón las historias anteriores están presentes en forma de recuerdos de los personajes y funcionan como intertextos a lo largo de toda la obra. Esta inclinación más acusada hacia la novela por parte del autor podría ser la explicación de su ausencia; quizás el propio Luis Goytisolo consideró que no tenía cabida entre los cuentistas que figuran en la antología porque probablemente el género breve no estaba entre sus intereses principales, o puede ser que el antólogo lo inscribiera en la tradición de la narrativa larga y no lo incluyera por ello entre sus elecciones. Fernando Valls trata este tema en la introducción a *Las afueras* que editó para Austral en 1996. el libro fue galardonado con el premio Biblioteca Breve de novela el año de su publicación. Dos años antes, Luis Goytisolo había ganado el premio Sésamo con “Niño mal”, que luego sería el capítulo VI de la novela. Ya la crítica del momento, afirma Valls, llamó la atención acerca de su “indefinición genérica”. Sin embargo, en su opinión, su publicación como novela respondía a “una firme convicción del autor, que siempre – y desde el primer momento – defendió su pertenencia a este género”<sup>232</sup>. Advierte también Fernando Valls en esta introducción al relato de Goytisolo de la ausencia del narrador en la antología de Francisco García Pavón<sup>233</sup>.

El caso de DANIEL SUEIRO<sup>234</sup> es también particular, aunque antes de analizar su trayectoria, cabe advertir que, como se subrayó al hablar de Juan Eduardo Zúñiga, también él es incluido en la segunda edición que salió a la luz en 1966, con su

<sup>232</sup>. Cf. Goytisolo, Luis, *Las Afueras*, edición de Fernando Valls, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, pp. 16-21.

<sup>233</sup>. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>234</sup>. Daniel Sueiro (La Coruña, 1931-Madrid, 1986). De su Galicia natal, pronto se trasladó a Madrid para dedicarse al periodismo. Desempeñó un papel importante como narrador y guionista durante los años cincuenta y sesenta, pero a partir de mediados de los setenta, con la llegada de la democracia, prefirió centrar su labor como reportero e historiador. Colaboró con Carlos Saura y Mario Camus en el guión de *Los golfos* (1959), basada en uno de los reportajes de Sueiro, y también en el de *Los farsantes* (1963), dirigida por Mario Camus pero también basada en su libro *La carpa* (1964). Entre 1969 y 1987 no se publica ninguna novela suya. A pesar de haber sido reconocida su trayectoria como escritor de cuentos, advierte Fernando Valls (Cf. Prólogo a *Los conspiradores*, Menoscuarto, Palencia, 2005, p. 8), que sus libros apenas se han reeditado en estos últimos años, con la excepción de la mencionada edición de Valls y la del mismo libro de cuentos que *La Voz de Galicia* incluyó en su “Biblioteca gallega de autores en castellano” en 2004.

magnífico cuento “Las siestas”, extraído de *Los conspiradores*. Por qué no apareció en la primera edición es también un misterio, ya que *Los conspiradores* había obtenido el premio Nacional de Literatura en 1959, que ese año solo se otorgaba a volúmenes de cuentos. Sin embargo, por problemas con la censura o con los editores (o con los editores a causa de la censura) no fue publicado hasta 1964 por la editorial Taurus en la colección “Narraciones” dirigida por Ignacio Aldecoa. Pero además, un año antes se editaba en Barcelona *La rebusca y otras desgracias*. Por “La rebusca” había recibido en 1956 el premio de cuentos Samuel Ros, y aún llegarían más galardones en 1958; por *La herencia* obtuvo el premio Nacional del SEU de novela corta, y por *La carpa* el prestigioso premio de Novela Corta Café Gijón, patrocinado por la revista *Garbo*, por lo que ya tenía experiencia en la práctica del género. Precisamente este narrador, junto a Luis Goytisolo y Juan Marsé, era considerado a finales de los años cincuenta como uno de los más prometedores, heredero de la generación del mediodía en estilo y compromiso. Él mismo explicaba que, durante sus primeros años en Madrid, donde se instala en 1953 para continuar los estudios de Derecho que había iniciado en la Universidad de Santiago de Compostela, se convirtió en un fabricante de cuentos para concursos, por lo que nada, salvo el descuido o los impedimentos que impuso la censura a muchos de sus textos, justifica su ausencia entre los autores de la antología. Cuando se publica la segunda edición en 1966 ya podía conseguirse un ejemplar de *Los conspiradores*, editado dos años antes aunque con modificaciones con respecto al volumen inicial, el mismo año que publica *Toda la semana* en la editorial barcelonesa Roca y que de nuevo conocería problemas de difusión por asuntos legales de la distribuidora. A partir de estos años sigue un silencio narrativo por parte del autor, que no volverá a escribir cuentos hasta diez años después, en 1974, cuando aparece *El cuidado de las manos*. Durante estos años se dedica fundamentalmente a la novela.

Daniel Sueiro es, sin duda, la ausencia más extraña de las que pueden constatare en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* del año 1959, o al menos, la que tiene más difícil explicación. Las otras pueden explicarse por la mayor dedicación de los escritores a otros ámbitos, por su escasa incursión en el ámbito de los cuentos, por olvido o descuido, como el propio García Pavón advirtió en el prólogo, o incluso por desacuerdos económicos, ideológicos o estéticos, pero nada de esto debía ser obstáculo para incluir un cuento de Daniel Sueiro, que ya entonces era considerado un gran narrador y escritor de cuentos, tenía una obra que empezaba a ser prolífica y había sido reconocido por el tribunal de varios premios literarios prestigiosos, por lo

que debe rechazarse la posibilidad del descuido. Las otras razones quedan descartadas al aparecer “Las siestas” en la segunda edición, por lo que es muy probable que las dificultades vinieran impuestas por circunstancias ajenas al antólogo y al autor.

Con respecto a esta primera edición, mencionar finalmente los nombres de JOSÉ MARÍA PEMÁN<sup>235</sup> y JOSÉ MARÍA GIRONELLA<sup>236</sup>. Estos dos escritores, si bien no se dedicaron al cuento como actividad principal, fueron dos de los narradores más importantes de los años cincuenta. La ideología de ambos podría haber sido decisiva a la hora de no incluirlos en la antología (aunque también de ideas contrarias a García Pavón fue García Serrano, y sin embargo sí lo incluyó), o simplemente no participaron por consagrar su carrera literaria a otros géneros como la poesía, la novela o incluso el periodismo, no siendo considerados por lo tanto estrictamente cuentistas. Pudo ser este el motivo por el cual no se tuvo en cuenta en 1959 a la hora de componer la antología a José María Pemán. Gironella, por su parte, también profesó una ideología conservadora, de derechas. Fue uno de los autores de más éxito al novelar la guerra civil con su trilogía, compuesta por *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966), novelas en las que, a pesar de su afán por alcanzar el máximo objetivismo, su fuerte convicción católica sale a relucir en numerosas ocasiones, y a través de ella, sus ideas políticas. De todos modos, en el segundo tomo de la antología publicado a mediados de los ochenta aparecen junto a los exiliados autores que en esos años estaban a favor del régimen, por lo que de nuevo habría que preguntarse por qué no se incluye, en este año de 1959, a ninguno de estos dos narradores.

---

<sup>235</sup>. José María Pemán (1897-1981). Fue un activo orador antirrepublicano, monárquico y tradicionalista, y durante la guerra civil fue presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza. Gozó de gran prestigio en algunas universidades latinoamericanas, donde viajó en diversas ocasiones como conferenciante. Entre 1944 y 1947 fue director de la Real Academia Española, aunque desde 1950, fecha en que aparecen sus últimas obras de creación, se dedicó en cuerpo y alma al periodismo.

<sup>236</sup>. José María Gironella (1917-2003). Combatió activamente en el ejército de Franco tras un período exiliado en Francia. Su primer libro de poemas es de 1946, *Ha llegado el invierno y tú no estás aquí*, pero ese mismo año celebra su triunfo como novelista al recibir el premio Nadal por su novela *Un hombre*, que competía por el galardón con *Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato.

## 6. ¿UNA NUEVA ANTOLOGÍA, NUEVOS RUMBOS DEL CUENTO ESPAÑOL?

### Análisis de la segunda edición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (1966)

Buena prueba del éxito de que gozó la primera edición de la *Antología de cuentistas contemporáneos* es que seis años después se emprendió la labor de componer una segunda edición, extendiendo la época de creación de los textos hasta ese mismo año. Esta nueva edición renovada presentaba, sin embargo, unas diferencias significativas en los títulos propuestos. La primera y la más evidente es que no eran cincuenta títulos, sino cuarenta y cinco, entre los cuales apenas una docena correspondían a la primera edición. De entre los treinta y cuatro restantes, veintiuno estaban firmados por autores que ya habían aparecido en 1959 y que en esta ocasión cambiaron de título, por lo que los trece restantes eran cuentos nuevos de escritores que aparecían en la antología por primera vez. Se trata por tanto de una obra completamente nueva, una edición renovada en la que sin embargo se dio prioridad a narradores que habían aparecido en la anterior aunque, tal y como se desprende de las palabras de Francisco García Pavón en el prólogo, aquellos que no vuelven a aparecer son autores que no respondieron a la petición del equipo editorial<sup>237</sup>.

También en esta segunda edición García Pavón expone brevemente el panorama que impera en el ámbito del cuento español de mediados de los años sesenta, pues esta es, de nuevo, su intención principal, la de ofrecer una visión completa del dinamismo de que gozaba entonces el género. Advierte de que las editoriales le prestan ahora mayor atención, y para darle la razón basta con echar un vistazo a la pequeña bibliografía de los autores que acompaña a los cuentos: muchos de ellos han publicado algún libro en este período o ha ampliado su producción con respecto a la edición anterior, y de los nuevos es raro aquel que no tiene un libro de cuentos publicado ya en ese momento. La diferencia, según García Pavón, reside en que esta década de los sesenta es poco proclive a la especulación estética, aunque la fantasía irrumpe con mayor fuerza. Esto se explica quizás por la propia evolución de la literatura, pues si en los años cuarenta y cincuenta la denuncia social era más dificultosa por tratarse de un momento de

---

<sup>237</sup>. Vid. prólogo a la segunda edición, *op. cit.*, pp. 11-14.

represión y silencio, en los años sesenta cada vez se siente más la necesidad de documentar, de denunciar, de mostrar los entresijos de la realidad circundante. No hay que olvidar que durante los cincuenta y principios de los sesenta, momento en que se publica este volumen, se había ido desarrollando y perfeccionando el realismo social y su vertiente más humanista, el neorrealismo. Domina ahora, por tanto, una prosa funcional de marcado carácter ético y social, y en muchos de los cuentos fantásticos puede adivinarse un marcado simbolismo. Estilísticamente, según el compilador, se trata de narraciones cerradas, de cuentos más redondos en los que subyace un mayor universalismo. Pero quisiéramos matizar estas palabras del antólogo, pues salta a la vista que las técnicas narrativas de los nuevos autores, más jóvenes, han superado el realismo formal de corte tradicional, pues en casi ninguno encontramos un discurso lineal en el más puro sentido literario, sino que la sintaxis se altera en muchas ocasiones y en otras simplemente los pensamientos de los personajes se van encadenando y su discurso fluye simulando enteramente la conciencia, donde unas ideas y otras se yuxtaponen. Y no faltan tampoco textos en los que encontramos un final ambiguo, un cierre abierto, a pesar de lo paradójico, que da lugar a especulaciones imposibles de resolver por el lector.

Sin embargo, antes de pasar al análisis de los textos, como ya se hiciera en el capítulo anterior, para poder así trazar unas líneas de interpretación que nos permitan comprender mejor las coordenadas en las que fue caminando el cuento durante la posguerra, es necesario pararse a reflexionar sobre la tercera edición de la antología, cuyo primer volumen se publicó en 1976 con los mismos cuentos que ya aparecían en la segunda edición renovada y que a su vez fue reeditada en 1982 en dos tomos. Con estos cuatro volúmenes (1959, 1966, 1976 y el segundo volumen de 1982), García Pavón completó su labor de ofrecer un panorama completo del complejo mosaico que formó el cuento durante toda la segunda mitad del siglo XX. En el prólogo de la tercera edición ya no se advierte de la intención de ofrecer una visión completa del género, sino que lo que se pretende es dar testimonio de toda una época. Son cuentos por tanto publicados diez años antes de que apareciera esta edición, por lo que en este caso la antología pasa a funcionar según el segundo propósito que puede tener este tipo de obras, el de operar como museo, como testimonio de un tipo de literatura determinada, en este caso, del cuento en los años cincuenta y sesenta. Reconoce no obstante el antólogo que se sintió tentado de cambiar, una vez más, los textos escogidos:



Pero pensé que una antología, ya al borde de los veinte años, debe quedar como reflejo de una época y casi de una generación que hay que respetar, y no hacer de ella un caudal fluyente.<sup>238</sup>

Lo que no explica en ningún momento es por qué decidió volver a editar íntegra la segunda edición y no la primera, o quizás una mezcla de ambas, conjugando de esta manera todo el período posterior a la guerra civil. Quizás fue únicamente su gusto personal el que influyó a la hora de tomar tal decisión, tal vez la imposibilidad de ponerse en contacto con ciertos autores que habían dejado de publicar desde finales de los cincuenta, o quizás hubo otros aspectos a tener en cuenta a la hora de descartar las piezas ofrecidas en la edición de 1959. En el presente capítulo vamos a intentar arrojar algo de luz a esta cuestión, no sin antes mencionar que el segundo tomo de esta tercera edición fue el encargado de recuperar la primera función de la antología, la de la difusión. Aparecía este volumen en 1984 y puede considerarse, esta vez sí, como una síntesis de toda la historia de nuestra literatura, ya que en él aparecen autores consagrados, cuya producción afirma García Pavón que desconocía hasta entonces; también narradores jóvenes (la mayoría), que empezaron a publicar en los años setenta u ochenta, y autores exiliados, que por motivos evidentes no habían podido aparecer en las ediciones anteriores. Tan solo se dan dos repeticiones, en este caso de autor, no de cuento: Carmen Conde, que había aparecido en la edición 1959 y estaba ausente en la posterior, y Luis Romero, que se encuentra en el mismo caso. Siguiendo, como siempre, el prólogo con el que abre García Pavón, se vuelve a insistir en la idea de ofrecer material representativo, esta vez añade que quizás para su estudio.

Difusión del género primero, mantenimiento de la memoria después y finalmente, en el último volumen, ambas cosas a la vez: difusión y memoria de los hasta entonces olvidados escritores del exilio, difusión de los escritores jóvenes y recuerdo de los no tan jóvenes. Un estudio diacrónico de esta obra y del resto de antologías editadas en España demuestra su gran acierto a la hora de seleccionar los textos, pues muchos de ellos han quedado como piezas clave en la historia de la literatura española en lo que se refiere al cuento, e incluso podría decirse también que muchas de ellas se convirtieron en piezas imprescindibles, gracias en parte a la contribución de García Pavón.

---

<sup>238</sup>. Vid. prólogo a la tercera edición, *op. cit.*, p. 16.

## 6.1. LAS PIEZAS QUE SE MANTIENEN

Entre los cuarenta y cinco títulos que componen la segunda y la tercera edición de la antología<sup>239</sup>, los cuentos que se mantienen del corpus anterior son únicamente once. Hay que destacar que todos ellos, salvo “Dientes, pólvora, febrero”, de Rafael Sánchez Ferlosio, y “Cabeza rapada”, de Jesús Fernández Santos, tienen un punto en común: un marcado carácter intimista. También, y esta vez está presente en los once sin excepción, el uso de un ritmo narrativo que, en cada cuento con sus detalles y su toque personal, está condicionado por el empleo del psicologismo en el tratamiento y la creación de los personajes y las técnicas del fluir de la conciencia traspuestas al discurso narrativo, que tan extendidas estarían en la literatura de los años sesenta. Es posible que, por ese motivo, al estar escritos siguiendo un estilo que se adelantó a su tiempo y que en los años sesenta alcanzaría su máximo esplendor, García Pavón y los propios autores decidieran no cambiar los textos en esta nueva edición de la antología.

Pero también pudo influir el hecho de que muchos de estos autores no continuasen desarrollando una labor literaria demasiado prolija, o que simplemente abandonaran prácticamente el cultivo del cuento para dedicarse a la poesía o a la novela. Es el caso de Eulalia Galvarriato. No parece aumentar su producción literaria, pues no se añade nada a la nota bio-bibliográfica que encabeza su cuento. Sin embargo, la técnica empleada por esta autora en “Final de jornada” no debía haber quedado obsoleta, pues es un cuento compuesto magistralmente donde se van entrelazando los pensamientos y las justificaciones de los protagonistas filtrados a través de la irónica voz del narrador. También “El hijo”, de Eusebio García Luengo, se mantiene en esta nueva edición. Tampoco se modifica la bibliografía de los libros de cuentos de este autor, pues a medida que transcurrieron los años se fue centrando más en su producción periodística y en la dramaturgia. En este texto, de igual modo, se van enhebrando las tribulaciones de un hombre que acaba de ser padre, y que, como es normal cuando algo de tal trascendencia cambia nuestras vidas, se siente desbordado por los acontecimientos. Su estado de ánimo va atravesando todas las etapas: de la incredulidad al miedo, pasando por la desazón existencial hasta alcanzar por fin la paz espiritual al comprender que el

---

<sup>239</sup>. Para llevar a cabo este nuevo análisis vamos a tener en cuenta siempre las dos ediciones, la segunda y el primer volumen de la tercera, pues salvo la excepción que ofrece la desaparición de Vicente Soto y su posterior reaparición en 1976, los dos volúmenes son exactamente iguales. Para la paginación, sin embargo, emplearemos la de la segunda reimpresión de la segunda edición del año 1971.

nacimiento de un hijo es lo más grande que puede sucederle a un hombre, en lo que compone una exaltación del valor familiar como el más importante de entre todos aquellos que puede tener el ser humano. Por el periodismo se inclinó también José Amillo, cuyo cuento “El vendedor de corbatas” se encuentra también entre los representantes de la primera antología. De nuevo, aquí el pensamiento del protagonista va de una hipótesis a otra con tal de dar una explicación a la actitud de su esposa, aunque en este caso el resultado es muy distinto porque la única vía de dar salida a la agresividad que la falta de estímulos vitales va sembrando en el humilde vendedor es finalmente el crimen. Lo mismo, para terminar, parece suceder con Josefina Rodríguez, autora de “Secano”. En este cuento la trasgresión de las normas y la infancia son los temas principales, sobre todo las pulsiones de un niño que no puede evitar quebrantar una ley que lo mantiene lejos de lo que para él es la representación del paraíso. Josefina Rodríguez se dedicó principalmente a la enseñanza, pero también destacaría en años venideros como novelista y como la principal impulsora de la recuperación de la obra de su marido, Ignacio Aldecoa, que en el momento de la publicación de esta segunda edición ya había fallecido. El caso más lamentable es el de Julián Ayesta, pues si bien se ha mencionado que su “Helena o el mar de verano” es considerado como uno de los mejores cuentos de los años cincuenta, su autor no volvería a publicar ningún volumen. Destaca el erotismo con el que se narra un primer amor, un fuerte intimismo por tanto, en consonancia con los que venimos comentando.

Otros escritores continuarían avanzando por los caminos literarios, aunque siguiendo otras direcciones. José Antonio Muñoz Rojas, por ejemplo, tomaría la senda de la poesía y abandonaría parcialmente el cultivo del cuento, un hecho que no sorprende si atendemos a la prosa de “La Heloisiada”, dotada de un gran ritmo musical y sembrada de imágenes poéticas que lo enmarcan en esferas oníricas. Carlos Clarimón, sin embargo, continúa escribiendo cuentos y en el intervalo que va de una edición a otra publica un libro en la editorial Taurus. También “Ha vuelto” es una muestra de este mundo íntimo del que venimos hablando, esta vez a partir de los miedos y frustraciones de una mujer que nunca se casó porque pasó su vida esperando al joven que al marcharse prometió que volvería. De nuevo en el estilo se perciben bruscas oscilaciones, de la esperanza al miedo, para finalmente acabar con la más absoluta y amarga resignación.

Los cuatro autores que quedan pueden incluirse entre los grandes narradores de posguerra, aunque ninguno de ellos deba ser considerado exclusivamente cuentista. Se

trata de Rafael Sánchez Ferlosio, del que se mantiene su magnífico “Dientes, pólvora, febrero”; Miguel Delibes, del que vuelve a incluirse “En una noche así”; Jesús Fernández Santos y su excelente “Cabeza rapada”, y Carmen Laforet y el simbólico cuento “El aguinaldo”. A pesar de su renombre, ni Rafael Sánchez Ferlosio ni Carmen Laforet vuelven a conocer el éxito que ambos habían cosechado con sus grandes novelas, si bien la autora de *Nada* sigue publicándolas, lo mismo que Miguel Delibes, considerado uno de los mejores novelistas del siglo XX, y Jesús Fernández Santos, que también seguirá cultivando la novela. Los cuatro cuentos son muy distintos, y si bien en el de Carmen Laforet encontramos la exaltación de la vida y el agradecimiento por lo que se nos ha dado después de un encuentro frente a frente con la tragedia de Manuela, los otros tres mantienen el pesimismo y la amargura hasta el final. De “Cabeza rapada” y “En una noche así” podría destacarse el miserabilismo planteado a través de los protagonistas, la desgracia y la poca fortuna que, casi siempre sin tener la culpa, sufren los personajes. De “Dientes, pólvora, febrero”, debe subrayarse la maestría de Sánchez Ferlosio en el estilo para organizar toda una parábola de la sociedad de la época alrededor de la batida de un lobo.

No sabemos si fueron los propios autores los que decidieron mantener el mismo cuento, o si fue Francisco García Pavón quien, con acierto, aconsejó volver a incluirlos. Lo cierto es que, salvo alguna excepción, podemos afirmar que la mitad de ellos han pasado a la historia de la literatura como piezas clave del género, por su valor testimonial o por su valor estético. Algunos de ellos, en efecto, por ambas cosas.

## 6.2. LAS NUEVAS VOCES

Al analizar los nuevos títulos encontramos una serie de rasgos comunes que nos permiten hablar de cierta evolución del género. De nuevo nos hallamos ante textos estructuralmente muy distintos, desde aquellos que ocupan apenas dos páginas hasta los que se extienden hasta casi la docena, con temas muy distintos y preocupaciones divergentes. Sin embargo, entre los doce cuentos pueden tenderse puentes comunes que los unen y relacionan, como ya hiciéramos en el análisis de la primera edición. Lo primero que salta a la vista es la paulatina apertura cultural que se va fraguando en España durante la década de los sesenta. Las influencias de la literatura europea son evidentes, sobre todo la de Franz Kafka y su literatura del absurdo, pues, como veremos, en muchos de los relatos se dan situaciones kafkianas en las que el personaje se pierde y arrastra al lector en su búsqueda de la razón en medio de la sinrazón<sup>240</sup>. Así ocurre en cuentos como “El elegido”, donde un hombre cualquiera es escogido para ser literalmente arrancado de la tapia donde pasa sus días junto a otros hombres como él y ser encumbrado a las más altas esferas del poder, donde se convierte en un simple funcionario que solo tiene que firmar documentos. Es inevitable recordar a Josef K., el protagonista de *El proceso*, que también de la noche a la mañana y sin saber muy bien por qué se encuentra esperando ser juzgado por no sé sabe qué crimen, aunque su caso es mucho más atroz que el del personaje creado por Miguel Buñuel. También kafkiana es la persecución del soldado en “Un ruido extraño”, pues tampoco él sabe qué o a quién persigue. Se encuentra en una casa abandonada infestada de ratas y gatos enormes que, sin embargo, no se persiguen entre sí, simbolizando una deshumanización del hombre o una humanización de los animales. En este caso, la reminiscencia kafkiana más evidente se da en la forma y no tanto en el fondo, como sí sucede en “Castigo de Dios”, donde la reencarnación del protagonista en cucaracha y su absurda muerte son un trasunto claro del resignado y epicúreo Gregor Samsa. Pero, como siempre, no se trata de hacer clasificaciones cerradas, y si bien es cierto que de “Castigo de Dios” puede extraerse una crítica a la soberbia humana y también, por qué no, al hecho de tener una

---

<sup>240</sup>. Sobre este tema, *vid.* El artículo de José Luis Calvo Carilla “La recepción de Kafka en la novela española de posguerra”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, 2000, vol. 2, pp.277-288, y también su obra más reciente *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Mare Nostrum, Madrid, 2005, en la que dedica el capítulo 3 al autor checo y la recepción de su obra en España.

creencia religiosa distinta del catolicismo, los otros dos cuentos, detrás de su halo kafkiano y como sucedía en las obras de este autor, presentan una profundidad analítica que va más allá. En ambos, la problemática socio-histórica de la guerra y los mecanismos incomprensibles que regulan la sociedad y la vida de los individuos son objeto de crítica. También lo son en “La buena suerte”, donde se plantea el problema de la barrera insalvable entre ricos y pobres; en “Ron, ron y coca-cola”, de Isaac Montero, y en el cuento de Félix Grande, “La prórroga”, donde aparece el novísimo tema de la Segunda Guerra Mundial y las reflexiones existenciales sobre el miedo y el dolor que de él pueden extraerse. Aquel en el que el existencialismo toma una mayor relevancia hasta convertirse en el único motivo que vertebra el cuento es el previsible “Muerte de una anciana”, de Eduardo Tijeras, y también puede incluirse en esta categoría “El guateque”, de Francisco Umbral, aunque lo que parece querer ponerse de manifiesto en él es la falta de expectativas de la juventud o, mejor, el divertimento estéril con que los protagonistas intentan llenar sus vidas. Parábolas sobre el comportamiento de los seres humanos, unas veces pesimistas y otras llenas de esperanza, son “El mudito alegre”, de Joaquín Aguirre Bellver y “El laberinto”, de Ricardo Fernández de la Reguera, aunque de este último también puede extraerse una reflexión sobre cuestiones históricas y sociales. Representante de los últimos coletazos del neorrealismo es, además de “Patio de armas”, de Ignacio Aldecoa, “Las siestas”, de Daniel Sueiro, donde el mundo de los oficios y las diferencias sociales vuelven a quedar plasmadas con una gran maestría y, por último, “La Hermandad de las Ánimas”, que se erige como ejemplo del intimismo populista expresado a través de las preocupaciones de un niño que observa el mundo desde su ámbito rural y es consciente, aunque sin entenderlas demasiado, de las contradicciones de la educación católica y del comportamiento de los que se supone son hombres y mujeres de bien, en una línea muy similar a la de García Pavón.

Sigue echándose de menos el sentido del humor, aunque puede decirse que hay dos muestras muy logradas: “Castigo de Dios”, de Álvaro de Laiglesia, con el que, a pesar de la desgracia del protagonista, el lector no puede evitar sonreír ante lo ridículo de su discurso, y el acidísimo “Estrépito y resplandor”, de Alfonso Sastre, donde la explosión de una bomba atómica cerca de Torrejón de Ardoz ha convertido a los protagonistas en despojos humanos, mutilados y aferrados a la vida mediante aparatos eléctricos de hospital pero capaces de contar con ironía y gracia una anécdota sobre esta experiencia. En definitiva, la compilación presenta una mayor dosis de fantasía gracias a la inscripción de los cuentos en ambientes oníricos o en realidades desdibujadas. Pero,

sobre todo, lo que caracteriza a la mayoría de estos relatos es una profundidad psicológica mucho más desarrollada y una desestructuración del discurso, guiado ahora por el pensamiento desordenado de los personajes. Estos rasgos constituyen una superación de las estructuras narrativas lineales, en unas ocasiones demasiado austera y en otras demasiado poemática de los cuentos de la década precedente. Pero para sostener todos estos argumentos e ilustrar la afirmación de la existencia de estas directrices, vayamos a los textos.

\* \* \* \* \*

La labor de clasificar los trece nuevos textos se torna difícil dada la gran heterogeneidad que presentan, tanto en lo que se refiere a la temática como a la estructura y el estilo. Pero como ya se ha advertido, existen ciertos motivos que los relacionan, de manera que vamos a intentar agruparlos en función de aquel que sobresale del resto para poder dar una mayor coherencia al discurso. Así, puede notificarse la presencia de ciertas piezas en las que se ofrece una serie de reflexiones de carácter universalista acerca de la condición del hombre como ser inevitablemente sujeto al devenir histórico, pues si bien el ser humano no puede considerarse aislado de un contexto social, tampoco puede obviarse el papel que los acontecimientos históricos tienen a la hora de perfilar su evolución como personas. En la mayoría de los cuentos se advierte que rara vez el hombre avanza. Son pesimistas, y a través de ellos los autores parecen querer decir que las personas no aprenden de sus errores y que el carácter cíclico de la historia hace que se vuelvan a cometer, una y otra vez. Es el caso por ejemplo de “El laberinto”, “El elegido” o “Un ruido extraño”, aunque de este último es sobre todo destacable la sensación de caos y el absurdo que trae consigo toda guerra fratricida. Sin embargo, “La prórroga” ofrece la excepción, pues el final del cuento es positivo ya que se muestra esta evolución humana tan pocas veces considerada: el miedo de Joseph, víctima del holocausto nazi, lejos de ser un pretexto para la venganza, sirve para solidarizarse con sus semejantes.

En los últimos años, RICARDO FERNÁNDEZ DE LA REGUERA<sup>241</sup> parecía haberse retirado del ámbito de la creación, pero no de la vida intelectual española. La temática de sus novelas es muy variada, aunque en la mayoría de sus títulos el asunto principal es alguno de los distintos aspectos de la historia de España. Sin embargo, en contraposición a su prolijidad como novelista, tan solo encontramos un libro de cuentos, publicado por Taurus en 1963 y titulado *Espionaje*, donde se incluye “El laberinto” (pp. 50-55). Tal y como afirma Erna Brandenberger<sup>242</sup>, Fernández de la Reguera se alejaba con estos cuentos del realismo social creando un discurso que recuerda a los científico-técnicos. En “El laberinto”, un narrador en primera persona se dirige continuamente a un “Vd.” al que le va explicando los resultados de su experimento y las reflexiones que ellos le sugieren. El narrador habla todo el tiempo de los distintos sujetos con los que trabaja, y todo ello recuerda a las experiencias que se suelen llevar a cabo con ratones de laboratorio, a los que se somete a pruebas y cuyo comportamiento se va analizando. Sin embargo, al final del cuento se adivina un interés que Eduardo Tijeras ha calificado de ontológico, pues los comportamientos que presentan los sujetos estudiados ante las adversidades que les crea el propio investigador, su contradictorio afán por mantener la ilusión y el sentimiento de ser únicos que los caracteriza recuerda en todo a la condición del ser humano. Así, el narrador se erige como un demiurgo que pone a prueba a sus pequeños seres, que ignoran que al final nada tiene sentido. La repetición de los comportamientos recuerda el carácter circular de la historia, ya que los sujetos caminan por el laberinto como si nadie lo hubiera hecho antes que ellos, igual que el hombre pasa por el mundo pensando que no hubo nada antes de él. Es una metáfora, en resumen, de la vida humana, de carácter existencialista e impregnada de un gran pesimismo. El creador, al final, abandona a su criatura porque ya no le suscita ningún interés.

Nos hallamos, por tanto, ante un cuento de marcado carácter simbólico, donde se pone de manifiesto la postración intelectual y la idiotización de los sujetos, que a pesar de las desgracias a las que se ven sometidos, no aprenden absolutamente nada aunque desarrollen una sorprendente capacidad de adaptación. Se trata de un cuento original en tanto que muchos otros de este mismo autor tienen la guerra como motivo principal.

---

<sup>241</sup>. Ricardo Fernández de la Reguera (Santander, 1914-Barcelona, 2000). Ha destacado sobre todo como novelista, contando con casi veinte títulos publicados entre 1945 y 1980. Formó parte del jurado del premio Planeta desde principios de los años noventa. Entre sus títulos más tempranos se encuentran *Entre otoño y primavera* (1945); *Cuando voy a morir* (1951); *Perdimos el paraíso* y *Bienaventurados los que aman* (1956), y entre los últimos *Héroes de Cuba*, *La caída de un rey* (1972) o *La república de los soñadores* (1977), todas ellas publicadas por Planeta salvo la última, de la Editorial Bruguera.

<sup>242</sup>. *Op. cit.*, pp. 102 y 103.



Quizás debido a esta originalidad se decidió incluirlo en la antología. Sin embargo, no puede considerarse completamente desmarcado del resto, pues es evidente que ofrece una reflexión sobre el hombre y las adversidades a las que este se enfrenta, ya que los desastres naturales que menciona el demiurgo pueden dejar traslucir la sombra de una guerra. Se trata de una exposición del camino que sigue el ser humano en su evolución, pues de la individualidad más absoluta a la hora de intentar encontrar una salida al laberinto, los sujetos pasan a desarrollar cierta conducta moral movidos por las adversidades y finalmente a elaborar, tal y como afirma el narrador, teorías trascendentales diversas que les ayuden a explicar el por qué de todo cuanto viven. Desde un punto de vista intertextual, es necesario recordar la publicación, dos años antes que el libro de cuentos de Fernández de la Reguera, de la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, obra que marcó un antes y un después en la historia de la narrativa española al romper definitivamente con el realismo social imperante. El tema de las ratas de laboratorio y la experimentación aparece también en este cuento, aunque es cierto que no se mencionan directamente.

El tema central de la literatura de JUAN EDUARDO ZÚÑIGA<sup>243</sup> suele ser la guerra civil española y sus consecuencias, que recrea con gran sobriedad en la prosa pero con una gran preocupación social que se desprende del tono de su narrativa. Uno de sus cuentos más famosos, “La mancha verde”, trata precisamente de una de las consecuencias que la contienda tuvo en la sociedad como fueron la miseria y las carencias de la educación, y lo hace a través de la historia de un maestro de escuela que ve como un padre obliga a su hijo a faltar a clase para ponerlo a trabajar. Su primer libro de cuentos fue *Inútiles totales*, publicado en Madrid en 1951, por lo que resulta extraño que no aparezca su nombre en la primera edición. En esta sin embargo se incluye “Un ruido extraño” (pp. 147-154), cuento que sirve como ejemplo a lo que se viene apuntando. En él, un soldado que camina por las calles de Madrid se ve envuelto de repente en la persecución por el interior de una casa abandonada de algo que desde el principio le parece ser un hombre. Es el propio soldado quien, en primera persona, nos

---

<sup>243</sup>. Juan Eduardo Zúñiga (Madrid, 1919). Escritor, crítico y traductor, se licenció en Filosofía y Letras y Bellas Artes para finalmente especializarse en literatura eslava. Durante toda su carrera continuará escribiendo y publicando cuentos. Su obra más conocida es *Largo noviembre de Madrid* (1980), cuya temática sigue girando en torno a la guerra civil, esta vez ya de forma explícita, pero también sus otras inquietudes se verán reflejadas en obras como *El anillo de Pushkin*, un libro a medio camino entre el relato y el ensayo sobre la literatura rusa y sus principales escritores. En 1990 publicaba su libro de cuentos *La tierra será un paraíso*, y en 2003 recibió el premio de la Crítica y el premio Salambó por *Capital de la gloria*. En ese mismo año 2003 se le concedió la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

va narrando vertiginosamente cómo transcurre esta persecución, cómo van entorpeciendo su camino primero gatos enormes y luego ratas también de proporciones exageradas. El cuento, gracias a su ritmo rápido y algo caótico que deja traslucir los sentimientos entre agitados y temerosos del soldado, va adquiriendo poco a poco tintes kafkianos: primero parece que está persiguiendo una sombra (quizás la suya propia, piensa al verse reflejado en un espejo) para al fin encontrar una figura humana. Al principio le parece una mujer cubierta de ratas hambrientas, después un anciano y finalmente un hombre joven excesivamente delgado. Huyen los dos de los voraces animales y al final el soldado establece una comparación de la situación del país en guerra con su propia situación, pues se da cuenta de que son dos hombres iguales, vencedor y vencido, perseguidor y perseguido, como él mismo dice cuando se reconoce ante un espejo con las manos ensangrentadas por los mordiscos de las ratas. Un evidente simbolismo cargado de preocupación social. Juan Eduardo Zúñiga plantea a través de esta narración la idea de una guerra fratricida en la que los hombres se dan caza unos a otros incluso sin saber por qué: el soldado, al percatarse de la huida del desconocido, se apresura a perseguirlo a pesar de la evidencia de que no es otro soldado, y el fugitivo tampoco sabe muy bien por qué huye, aunque probablemente lo haga por miedo. Su pregunta al final es reveladora: “¿Va a matarme?”. No va a matarlo, pero él mismo ante el espejo se ha visto con la cara y la expresión de un asesino. Un cuento excelente en el que se evidencia que la presa podría haber sido una mujer o un anciano, ambos inocentes e indefensos en una guerra, aunque finalmente resulta ser un hombre a punto de morir devorado por unas enormes ratas a las que ni siquiera los gatos son capaces de atrapar. Buena muestra de la cada vez mayor libertad que se iba perfilando en la literatura de los años sesenta es este cuento, donde la guerra y los despropósitos cometidos por los seres humanos contra sus semejantes se hacen patentes, aunque eso sí, echando mano todavía de un fuerte simbolismo.

Juan Villalba Sebastián dedica un estudio a la memoria de MIGUEL BUÑUEL<sup>244</sup>, para recuperar su figura como escritor<sup>245</sup>. Lo define como un buen novelista, un gran crítico de cine que sin embargo fue un cineasta frustrado, ya que Miguel Buñuel

<sup>244</sup>. Miguel Buñuel (Teruel, 1924-Madrid, 1980). Publicó varias novelas y libros de literatura infantil que gozarían de un notable éxito. Con una fuerte influencia de la literatura de José María Sánchez Silva, su libro de cuentos *El niño, la golondrina y el gato* (1959) recibiría el premio Lazarillo y posteriormente la Medalla Hans Christian Andersen de literatura infantil y juvenil. Su nombre se halla entre los galardonados con el premio Sésamo, pues lo recibió en 1957 por el cuento “El extraño”, y en 1966 recibiría el premio Jauja de libros de cuentos por *La vida en colores*.

<sup>245</sup>. Juan Villalba Sebastián, “Miguel Buñuel, In memoriam. Recuerdo de su figura y aproximación a su obra”, *Turia*, 32-33, 1995, pp. 279-292.

escribió numerosos guiones para el cine y la televisión que pocas veces se vieron materializados en el celuloide. Sin embargo, sí gozó de cierto éxito en los ámbitos literarios, por pertenecer también al grupo de escritores que la crítica ha enmarcado bajo el apelativo de generación del medio siglo. Villalba recupera las palabras con las que Manuel Estevan describe a este autor: “La militancia ortodoxa de Miguel supongo que era un reto más en su vida, un deseo coherente de transformación social junto con unos criterios de solidaridad que siempre se tradujeron en sus actos”<sup>246</sup>. Las novelas de Miguel Buñuel están concebidas con un fuerte simbolismo teñido de crítica social, y buena muestra de ello es el cuento que Francisco García Pavón incluyó en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, “El elegido” (pp. 279-283). Se trata de un cuento envuelto en una dimensión onírica, donde un narrador protagonista va explicando la rara aventura que vive un día cualquiera. La situación de la que se parte ya es extraña: hay una fila de hombres con las espaldas pegadas a un muro, a una tapia blanca de la que no pueden moverse; tienen frío, sí, pero eso es lo único que les preocupa, y además están tranquilos porque, a pesar de lo extraño de su situación, tienen las espaldas cubiertas. Este estado de aparente paz se rompe con la llegada de unos hombres en un lujoso coche. A todos les plantean la misma pregunta: “¿Qué hace aquí?”, y todos, salvo el protagonista, responden “Ya ve, tomando el sol”. Pero el narrador sí se plantea qué hace ahí con aquella gente extraña, y su respuesta es un desolado “no lo sé”. Aquellos hombres, no menos extraños que los que pasaban su vida enganchados a la pared, se llevan consigo al protagonista y le convierten en su líder. Le dan todo lo que un hombre puede desear: dinero, poder, mujeres... tan solo a cambio de su firma en los documentos oficiales, bien sean leyes por los derechos humanos o penas de muerte. Lo eligen sin duda porque es distinto al resto pero, una vez encumbrado, le explican que solo tiene que limitarse a firmar:

- *Estamos a sus órdenes, excelencia.*

- *¿Y qué significa eso?*

- *Significa que estamos a sus órdenes, excelencia. Y significa que tiene que firmar importantes documentos. Tan solo firmar, limitarse a firmar. ¿Sabe su excelencia firmar?*

-*Sí.*

---

<sup>246</sup>. Manuel Estevan, “Saludo de despedida a Miguel Buñuel”, *Andalán*, 297, 28-XI-1980. *Apud.* Juan Villalba Sebastián, *op. cit.*, p. 283.

- Lo suponíamos. Por eso, y porque su excelencia es muy inteligente, muy audaz, muy valeroso, lo elegimos. Como digo, su excelencia solo tiene que limitarse a firmar. (p. 281-282)

Es inevitable pensar en el inmovilismo de la figura del poder, en el vacío que subyace tras los líderes mundiales que, tras años en el gobierno, delegan en sus validos la toma de las decisiones más importantes. Tras dormir durante unas horas, el nuevo jefe de gobierno se despierta con muchas ganas de orinar. Empieza entonces un peregrinaje por las calles de la ciudad en busca de un urinario, pero nadie sabe decirle con certeza dónde hay uno aunque todos respondan con mucha seguridad. No tiene a nadie que le ayude ante una adversidad tan humana y finalmente, cuando ya no puede soportarlo más, decide orinar en una tapia solitaria a las afueras de la ciudad, a la que el frío, de nuevo, mantiene pegado para siempre. Termina así su aventura en los estamentos del poder, un poder vacío e incomprensible que parece tenerlo todo controlado pero que no atiende a las necesidades más básicas del ser humano. Adquiere de este modo el cuento dimensiones simbólicas sobre la condición del hombre y la concepción del gobierno. Al protagonista le basta un destello de inteligencia para encumbrarse, pero la menor debilidad le hace volver a su condición de persona anónima sujeta a un terrible inmovilismo. Es importante subrayar de nuevo la influencia de la literatura extranjera, en tanto que la narración está envuelta en un halo de ensueño en el que el personaje se mueve sin entender nada y de nuevo las situaciones kafkianas de lo absurdo se suceden.

Dice Eduardo Tijeras que los personajes de FÉLIX GRANDE<sup>247</sup> son personajes universales que se enfrentan con el devenir histórico-personal y sus temas eternos: el amor, el miedo, la soledad, la injusticia...<sup>248</sup> “La prórroga” (pp. 430-443) trata

---

<sup>247</sup>. Félix Grande (Mérida, 1937). Sus primeras inquietudes se centraron en el ámbito de la música, un arte que nunca ha abandonado del todo, ya que siempre ha sido un estudioso del flamenco. Sin embargo, pronto se interesó también por la literatura, convirtiéndose en un prolijo escritor de cuentos. En 1966 recibió el premio Gabriel Miró por “El perro”. Por aquel entonces tenía dos libros escritos que sin embargo nunca llegarían a publicarse: *Un collage con el miedo* y *Luces en el suelo mojado*. Sí publicaría muchos otros posteriormente: *Por ejemplo, doscientas* (1968), *Parábolas* (1975), *Lugar siniestro este mundo, caballeros* (1980), *Fábula* (1991), *Decepción* (1994), *El marido de Alicia* (1995) y *Sobre el amor y la separación* (1996). Dirigió además durante trece años la prestigiosa revista *Cuadernos hispanoamericanos*, en la que trabajó durante treinta y cinco años, y ha obtenido también varios premios como ensayista y poeta, siendo los más representativos el premio Adonais por *Las piedras* (1963) o el premio Nacional de Poesía por *Las rubaiyats de Horacio Martín* (1978). Recibió además el premio de las Letras Españolas 2004 por el conjunto de su obra, y un año antes había publicado *La balada del abuelo Palancas*, una autobiografía novelada donde narra la historia de tres generaciones de una familia manchega.

<sup>248</sup>. Cf. Tijeras, *op. cit.*, p. 98.

justamente sobre las relaciones íntimas que iluminan la vida de los adolescentes y el miedo por el que está marcada la de los adultos, en unas coordenadas históricas muy precisas como fueron los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El cuento habla de los dilemas morales de un personaje que se entera de que su hija de catorce años tiene un amante bastante mayor que ella, y de su obligación como padre de hablar con el chico en cuestión primero y su hija después. Esta anécdota, a primera vista propia de la literatura rosa, está narrada de forma fragmentada, pues las conversaciones que el hombre mantiene con uno y con otro se van superponiendo, al igual que las charlas con su mujer, que es quien le informa de todo, y sus propios pensamientos y recuerdos. Sin embargo, el relato alcanza una mayor profundidad porque constituye una reflexión sobre la violencia, la crueldad que el hombre ejerce sobre sus congéneres y, en particular, sobre el miedo que han tenido que sufrir algunos seres humanos. El protagonista es un superviviente del holocausto nazi que fue deportado a los campos de exterminio, y es la primera vez que en uno de los cuentos de la antología se trata de manera directa el tema de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en la vida y la conciencia de algunos hombres. Joseph debe dominar su ira inicial porque se le revela como una rama del mismo tronco de donde debió surgir el odio nazi que tanto miedo le hizo tener a él. Ve el terror en los ojos de su hija, que cree que va a enviarla a un correccional, y lo ve también en los ojos del muchacho, que finge tener una entereza que no es tal ante el mínimo signo de agresividad. Finalmente logra resolver los dos conflictos sin violencia, porque su único orgullo es haber llegado a comprender que siente más dolor la víctima que el criminal, quien no es capaz de experimentarlo y por tanto puede infringírselo a los demás. Así, el cuento de Félix Grande es mucho más que un cuento; es una reflexión acerca del miedo y del dolor, pero sobre todo, del instinto de superación, que permite a los hombres aprender de los errores propios y ajenos, y de su natural inclinación a proteger a los suyos de los mismos males que ellos sufrieron, invalidando el negativismo de las teorías expuestas por Ricardo Fernández de la Reguera en “El laberinto”.

Con “Noche de gatos y bombas” (pp. 195-200) ganaba MANUEL ALONSO ALCALDE<sup>249</sup> el premio Gabriel Miró de cuentos de 1979. De nuevo destaca en este texto

---

<sup>249</sup> Manuel Alonso Alcalde (Valladolid, 1919-Madrid, 1990), licenciado en Derecho en Valladolid, ingresa en el Cuerpo Jurídico Militar en 1943. Cinco años después es ascendido en el Ejército y lo trasladan a Ceuta, donde vivirá durante 21 años y desarrollará la mayor parte de su labor literaria. Ya había publicado su primer poemario en 1941 en la revista *Albor*, titulado *Los mineros celestiales*. Junto a Luis López Anglada y Arcadio Pardo crea la revista *Halcón* en 1945, y en 1957 ingresa en la Real

el empleo del registro poético, tanto a nivel de las imágenes empleadas como a nivel expresivo. Manuel Alonso Alcalde presenta un narrador en primera persona que alterna en su discurso las referencias directas a un “Tú”, que es su compañero de juventud, y la narración indirecta dirigida al público lector, otorgando así al cuento una doble dimensión. Se construye así el relato casi como un monólogo en el que la voz narrativa parece ser consciente de la presencia de los dos destinatarios. Este aparente desorden deja traslucir un estado de conciencia alterado, que se intensifica con el empleo de una prosa rica en matices. Narra el protagonista un recuerdo que marcó su vida para siempre, el de unos hechos que tuvieron lugar una noche de enero de 1938 en la que la aviación militar bombardeó, como muchas otras, la ciudad de Barcelona. Los dos jóvenes se dedicaban a cazar gatos para luego venderlos a un burdel donde los servían a los clientes como si fuera carne de conejo. Esa noche, tras cazar uno de los gatos, se hallaban los dos amigos (se necesitaban el uno al otro, o más bien el narrador necesitaba de su amigo protector) en uno de los tejados de los altos edificios de la ciudad cuando les sorprendió el bombardeo, y la fatalidad quiso que Pepet, que llevaba a cuestas el saco con el animal enfurecido, perdiera pie. De nuevo el tema de la guerra está presente, así como el del hambre, la miseria y los bajos fondos, pero por supuesto el trauma que toda esa situación y el nefasto instante dejan en la memoria del narrador, que todavía muchos años después no puede soportar el maullido de los gatos en enero, pues le retrotraen al momento en que el grito de su compañero y el del animal se unieron en una sola voz en medio de la devastación de las bombas.

Dos de los cuentos pueden erigirse como buenos representantes del sentido del humor que, aunque escaso, existía también en la literatura de los años sesenta. Hablamos de “Castigo de Dios”, de Alvaro de Laiglesia, y “Estrépito y resplandor”, de Alfonso Sastre, aunque de este último también debería destacarse su preocupación por el rumbo que lleva la humanidad, directo hacia una monstruosa autodestrucción. ÁLVARO DE LAIGLESIA<sup>250</sup> fue director durante más de treinta años de la revista *La*

---

Academia de las Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Fue durante muchos años colaborador de *El norte de Castilla*, *ABC*, o *Ya*, y recibió numerosos premios, tanto de teatro, como el Lope de Vega por su pieza *Solos en la Tierra* en 1972, como de narrativa breve y poesía.

<sup>250</sup>. Álvaro de Laiglesia (San Sebastián, 1922-1981). Entre 1953 y 1967 escribió y publicó quince libros de cuentos, de entre los que destacan *La gallina de los huevos de plomo* (1959), *En el cielo no hay almejas* o *Dios le ampare, imbécil* (1963). Es considerado como uno de los representantes de la línea del humor español del siglo XX, junto a Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez, entre otros.

*Codorniz*<sup>251</sup>, y todas sus obras, bien sean novelas o libros de relatos, están escritas con un agudo y crítico sentido del humor. “Castigo de Dios” (pp. 226-229) está marcado también por un sentido del humor irónico y agudo. En él, un narrador en primera persona se vanagloria de conocer el secreto de la existencia, pues ha muerto y ha resucitado manteniendo su conciencia anterior, lo cual le eleva, según él, por encima del resto de los mortales. Su privilegiada posición le causa risa, se ríe de todos aquellos que en vida le amonestaron por no creer en Dios, por llevar una vida de escepticismo e incredulidad. Va describiendo lo que ve, una habitación parecida a la que dejó en vida. De pronto una mujer a la que describe con desprecio es quien descubre ante el lector la tragedia que está a punto de sobrevenirle al protagonista; es ella la que revela el castigo que Dios ha inflingido a aquel que no creía, ya que el protagonista no se ha reencarnado en ser humano, sino que en su nueva existencia es una cucaracha que muere aplastada bajo los pies de la cocinera. Es el de Álvaro de Laiglesia un cuento magistralmente trabado en el que el lector no espera el desenlace, si bien el tono prepotente del discurso va advirtiéndole que algo sorprendente terminará por suceder. Evidente es aquí también la correspondencia con la literatura de Kafka: la única diferencia con respecto al relato del autor checo es que Gregor Samsa sabe desde el principio que se ha convertido en un insecto y no le ha hecho falta morir antes para sufrir su metamorfosis. Lejos de ser una tragedia, al lector se le dibuja un rictus malicioso provocado por el sarcasmo de la prosa de Laiglesia, y es inevitable sonreír ante la muerte del personaje, porque desde el principio se revela como un ser cargante y pretencioso. Álvaro de Laiglesia, tal y como se menciona en distintas notas biográficas, fue un hombre del régimen, por lo que no andaríamos equivocados si advirtiéramos en este cuento una crítica a todos los librepensadores que no abrazaban la moral católica, tal y como exigía la ideología franquista. Pero por encima de ello hay una crítica a la vanidad del hombre, sobre todo la de aquel que no siente la necesidad de creer en dios.

---

<sup>251</sup>. La revista *La Codorniz* fue fundada en 1941 por Miguel Mihura y fue considerada como continuadora de *La Ametralladora*, revista del régimen. Quería ser una revista de humor, simplemente, de evasión de una realidad en la que el hambre, la pobreza y el miedo eran las constantes. Tras su fundación, que Mihura afrontó como un proyecto que “no se apoyará nunca en la actualidad ni en la realidad, será un periódico lleno de fantasía, de imaginación, de grandes mentiras, sin malicia”, Álvaro de Laiglesia tomó el testigo de la dirección y le dio un enfoque más audaz, más crítico. En ella colaboraron grandes autores como Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna o Enrique Jardiel Poncela. Si bien Álvaro de Laiglesia fue un hombre del régimen, falangista, director de la revista *Flecha* durante la guerra civil y excombatiente voluntario de la División Azul, para la elaboración de la revista se rodeó de escritores y dibujantes cuya ideología en muchas ocasiones se inclinaba hacia el liberalismo. La revista llegó a su fin en 1977.

ALFONSO SASTRE<sup>252</sup> en 1953 escribe y presenta *Escuadra hacia la muerte*, donde un grupo de soldados que combaten en la tercera guerra mundial acaba asesinando al cabo por pura desesperación y ansias de liberación. A partir de ahí, cada personaje se erigirá como representante de una actitud vital: la rendición, la fuga o la esperanza en el perdón, todo ello en medio de un contexto simbólico propicio para ser interpretado bajo el prisma del absurdo en que se mueven los hombres de un mundo en continuas guerras. Un año después estrenaría *La mordaza*, en el que la crítica a las dictaduras y el despotismo también son evidentes. Su aportación, por tanto, a la denuncia y la interpretación simbólica de las realidades de su siglo a través de la literatura es importantísima en lo que se refiere a la dramaturgia, según se extrae de estos dos ejemplos. Pero no se quedó en eso la labor de Alfonso Sastre. Además de sus novelas y libros de poemas, hoy día es un reconocido crítico literario, habiendo publicado numerosos ensayos que ayudan a la comprensión de las líneas estéticas e ideológicas en que se mueve la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Buena muestra de ello es su obra *Anatomía del realismo*<sup>253</sup>, donde hace una disección de las tendencias estéticas y expresivas de la literatura realista para establecer las normas básicas que debe reunir cada una de ellas. Dice Eduardo Tijeras<sup>254</sup> que sus cuentos fantásticos constituyen una exploración del terror que provocan la alienación del hombre, la resurrección del nazismo, la explotación social, la represión policial, y la guerra nuclear, es decir, la destrucción del mundo por parte de los hombres, que no son conscientes de sus excesos. En ninguno de sus escritos abandona Sastre su postura de autor comprometido, aunque es capaz de sugerir todo este horror con gran riqueza descriptiva y pinceladas de humor haciendo uso de una aguda ironía, sobre todo en sus cuentos. Esto es lo que sucede en “Estrépito y resplandor” (pp. 306-308), donde dos personajes damnificados por los efectos de una bomba atómica relatan a su manera la experiencia sufrida. Son dos versiones totalmente inversas, pero cuyo resultado ha sido exactamente el mismo. Así,

---

<sup>252</sup>. Alfonso Sastre (Madrid, 1926). Fue sobre todo dramaturgo; a él se deben algunas de las grandes obras del denominado Teatro Social, que él mismo impulsó junto a otros autores de su generación. Fue cofundador del grupo de teatro Arte Nuevo, creado en 1945, que propugnaba una alternativa al teatro aburguesado imperante, cuyo máximo representante era Jacinto Benavente y en el que participaron otros autores relevantes, como Medardo Fraile. Pronto llegaron sus primeros éxitos, aunque no sin ciertas dificultades a causa de la censura a la hora de representarlos. En 1960 redactaría, junto a José María de Quinto, el *Manifiesto del Grupo de Teatro Realista*, en el que se sientan las bases de la necesidad de este nuevo tipo de teatro. Como cuentista, sin embargo, solo ha publicado tres libros, el más temprano, *Las noches lúgubres* (1963), donde se incluye este de “Estrépito y resplandor”. Posteriormente publicaría *Necrópolis* (1994) e *Historias de California* (1996).

<sup>253</sup>. *Op. cit.*

<sup>254</sup>. *Op. cit.*, p.80.



mientras el narrador protagonista explica a su compañero de habitación (están los dos horriblemente mutilados y deformados por la detonación y la radiación que siguió a la explosión) que él había oído el terrible estrépito y se había perdido en medio de la oscuridad que ocasionó la bomba, el otro paciente le corrige: no fue un estrépito seguido de tinieblas, él estuvo cerca del lugar de la explosión y recuerda perfectamente que hubo un resplandor cegador acompañado del más absoluto silencio. Se extrae de este cuento la profunda preocupación de Alfonso Sastre por los desastres que pueden ocasionar las guerras nucleares, en la línea de pensamiento de lo que se dio en llamar milenarismo, pero todo el cuento está construido alrededor de un ácido sentido del humor que despierta la sonrisa maliciosa del lector ante la desgracia de los dos hombres, reducidos a la condición de vegetal y a los que los avances médicos no hacen sino alargar la agonía obligándoles a vivir sin ninguna dignidad, pues el protagonista reconoce haber perdido, entre otros órganos, los genitales, y su compañero vive gracias a un corazón electrónico y han tenido que construirle un ano artificial para poder defecar. Sin embargo, el mismo narrador reconoce que

*Lo [cuenta] como cosa pintoresca y, en cierto modo, cómica, pues es verdad que el humor es una planta extraña que surge hasta en las situaciones más trágicas y catastróficas. (p. 307)*

El final, incluso, es de un ingenio sorprendente, pues en medio de todo el horror descrito, termina el narrador con un guiño cómico que sugiere la idea de que, cuando el ser humano haya alcanzado y sufrido la mayor capacidad de destrucción posible, será el momento de la paz, porque no podrá ser de otro modo:

*Nuestra ignorancia produjo esta cómica situación que hoy me he complacido en recordar, y que no tuvo peores consecuencias porque ni él ni yo – permítaseme que termine con esta chistosa frase- podíamos, por razón de nuestras mutilaciones, llegar a las manos. (p. 308)*

Los cuentos de Ricardo Doménech, Isaac Montero, Meliano Peraile, Daniel Sueiro y Francisco Umbral podrían considerarse como relatos en los que adquiere una gran importancia la observación de la sociedad y las injusticias o las desgracias que en

ella se suceden, aunque en este caso, apartándonos de interpretaciones universalistas<sup>255</sup>, la anécdota de los cuentos debe ser inscrita en los problemas derivados de la sociedad de la posguerra española. “Las siestas” (pp. 349-367), de Daniel Sueiro, es uno de los cuentos que mejor representa la tendencia neorrealista, que volcó sus intereses en el desagradecido mundo de los oficios. Si bien su profesión era la de periodista, Sueiro fue consciente de las limitaciones políticas y sociales de la libertad de expresión, por lo que pronto se decantó por la literatura social como medio de contar aquello que no aparecía en los papeles. Aparecen en “Las siestas” contrapuestos dos mundos, el de los albañiles, cuya atmósfera agobiante es descrita por el narrador con una gran plasticidad a través del calor, el sol, la sed y toda una serie de sensaciones que llegan a ser incluso asfixiantes, y el de la pareja acomodada del chalet de enfrente de la obra, que disfruta de los días de sol y playa, de la frescura del agua que mana de la manguera de su jardín con la que se divierten en bañador liberándose del calor del verano, y de cuyos encuentros sexuales es consciente solo el protagonista, Rafaé, que se los imagina cada tarde cuando bajan la ventana de su cuarto. A través de la óptica de Rafaé, el lector va siendo cómplice de la secreta pasión que este siente por Claudina, la chica del chalet, a la que solo puede observar desde lejos e imaginarla a través de su ventana. Intercaladas, interrumpiendo el pensamiento del protagonista, se entablan conversaciones banales sobre toros y trabajo que a Rafaé poco le importan, porque su mente solo tiene tiempo para la joven del jardín de enfrente. Se trata de un cuento en el que los tiempos verbales del presente y del imperfecto se van alternando; el primero suele utilizarse para describir el trabajo en la obra y el segundo para recrear los pensamientos y las sensaciones del protagonista, convirtiéndose así en una suerte de narración documental: lo real, en presente, es el trabajo, el calor; lo imaginario o ficticio, en imperfecto, es la vida que él imagina de los burgueses a través de lo poco que ve, de lo que va recreando en su mente a partir de pedazos de una realidad que es muy distinta a la suya y que observa a través de su ventana como si se tratara de una pantalla de cine. Así, Sueiro perfila dos universos distintos y contrapuestos, divididos por una barrera en este caso simbolizada por la cerca del jardín y la carretera asfaltada que hay entre su obra y el chalet. El mundo para el protagonista se agota entre carretillas y ladrillos mientras su mente atraviesa la calle hasta el interior de la ventana del chalet donde se imagina a la

---

<sup>255</sup>. No queda estrictamente excluida una visión universalista del sentir de estos personajes, pero sí es cierto que en estos cuentos debe tenerse en cuenta sobretudo la situación social de la posguerra española, pues se ponen de relieve temas como el de la miseria, la enfermedad incurable por falta de dinero, la emigración o el aburrimiento de los jóvenes.

chica estirada en la cama, desnuda, es decir, donde se imagina una vida que él jamás tendrá.

FRANCISCO UMBRAL<sup>256</sup> es uno de los novelistas y articulistas contemporáneos más conocidos y reputados del panorama español, habiendo participado en las revistas y periódicos más variados de la vida cultural española. También ha cultivado el género del cuento, tal y como lo demuestra su presencia en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* en su segunda edición, siendo su primer volumen de ellos publicado en 1965 por Editora Nacional y titulado *Tamouré*, que le valió el premio Gabriel Miró de ese mismo año. Su fuerte personalidad viene marcada por sus vivencias personales, entre ellas la muerte de su hijo de leucemia a la temprana edad de seis años, experiencia que inspiró su novela *Mortal y rosa*, del año 1975. Eduardo Tijeras<sup>257</sup> habla de dos dimensiones distintas en la narrativa de Francisco Umbral: una más castiza, graciosa y superficial que, según el crítico, carece de interés, y otra más viva que alude a una juventud despreocupada, vacía y tierna, con los matices que el tiempo ha ido vertiendo sobre su labor a lo largo de los años. A esta segunda pertenece “El guateque” (pp. 385-397), cuento incluido en la antología de Francisco García Pavón, en el que un mosaico de conversaciones superpuestas va perfilando el mundo en el que se mueven los jóvenes cuando quieren divertirse, compuesto por conversaciones y pensamientos sobre sexo, tabaco y alcohol en medio de la música y el baile. Los distintos tipos humanos reflejan los diferentes comportamientos de la juventud, sus obsesiones sexuales, las preocupaciones laborales, la concepción del amor, que existe casi siempre a través de las canciones que sobre él versan, la agresividad mal contenida... finalmente terminan la tarde como la habían empezado, sin que nada haya cambiado en ellos, ni el percance con Orestes ni las relaciones entre Ana y Víctor y las demás parejas. Se hallan los personajes inmersos en una especie de vacío existencial que parece que quieren llenar

---

<sup>256</sup>. Francisco Umbral (Madrid, 1935-2007). Su infancia y juventud transcurrieron en Valladolid, ciudad en la que empezó su carrera como escritor en la revista *Cisne* del SEU. Pero es en 1958 cuando despega definitivamente su carrera periodística promocionado por Miguel Delibes en el periódico *El Norte de Castilla*. Tras su paso por León, donde trabajó en la emisora La Voz de León, en 1961 se marchó a Madrid como corresponsal, donde frecuentó la tertulia del Café Gijón. Allí conoció a Camilo José Cela, que le ayudó a publicar sus primeros libros. A partir de entonces, desarrolló una brillante carrera como novelista y cronista, escribiendo columnas en *La Estafeta literaria*, *Mundo Hispánico*, *Ya*, y años más tarde, en la democracia, en *El País*, *El Mundo*, *Diario 16* y *La Vanguardia*, entre otros. Ha cosechado numerosos galardones, entre ellos el premio Gabriel Miró de cuentos por *Tamouré* (1964); en 1975 le fue otorgado el premio Nadal por su novela *Las ninfas*, y en 1985 fue finalista del premio Planeta con *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*. Por *La leyenda de César el visionario* (1991) obtuvo el premio de la Crítica, y en 1995 le concedieron el premio Francisco Cerecedo de Periodismo. Fue premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1996, y un año más tarde le concedieron el premio Nacional de las Letras españolas por el conjunto de su obra. En 2000 fue premio Cervantes.

<sup>257</sup>. *Op. cit.*, p. 95.

con las fiestas, el alcohol y el tabaco. A lo largo de la narración el lector va vislumbrando algunos rasgos característicos de la sociedad de la dictadura: la educación religiosa, de la que Ger afirmaba haber mantenido en la memoria una receta de cocina como la única norma de honestidad que intentaron inculcarle; los deseos de Hernando de emigrar a Alemania para medrar laboralmente como obrero especializado, algo bastante común entre la juventud de los años sesenta, o la ironía con que María José, que no hace caso de nadie con su libro abierto, contesta a sus compañeros que “leer está feo siempre” cuando estos le reprochan que leer en un guateque está mal. Así, lo que debería ser una reunión de jóvenes que se divierten y pasan un buen rato se convierte en un modo vacío de pasar el tiempo, pues ninguno de los personajes experimenta algún tipo de evolución que permita extraer conclusiones doctrinales. Francisco Umbral se limita, con una gran maestría en el uso de los diálogos, a mostrar la falta de inquietudes de una juventud aburrida. Si bien el único que parece esperar algo de su vida es Hernando, poco o ningún caso le hacen sus compañeros de guateque, por lo que podemos intuir que su sueño quedará en eso, en un deseo no cumplido.

En el momento de su aparición en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, RICARDO DOMÉNECH<sup>258</sup> no había publicado todavía ningún libro de cuentos, aunque sí había recibido diversos premios por sus narraciones, como el Gabriel Miró en 1960 por “El bracero”, el premio Las Albinas, en 1962 y en ese mismo año el premio de la XII Fiesta de las Letras de Tomelloso, hecho que deja patente su relación con Francisco García Pavón, principal impulsor de este acto. Sí los publicará posteriormente, y a día de hoy cuenta con cinco libros de cuentos y novelas cortas, empezando por *La rebelión humana* (1968), el primero de ellos y el único durante casi diez años, para retomar el cultivo de este género con *Figuraciones* (1977), *La pirámide de Keops* (1980), *Tiempos* (1980) y *El espacio escarlata* (1988). En sus cuentos, el tema constante es el abismo que separa a los pobres labriegos de los ricos terratenientes y la imposibilidad de salvar esta distancia<sup>259</sup>. En “La buena suerte” (pp. 398-409), aunque

---

<sup>258</sup>. Ricardo Doménech (Murcia, 1935). Empezó su camino intelectual como periodista en Madrid, para poco a poco consagrar su vida a la literatura. Su principal punto de interés es el teatro, ámbito en el que ha destacado como crítico y editor. Además de doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, es catedrático por oposición de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, de la que ha sido director en dos ocasiones, entre 1977 y 1979 y entre 1987 y 1991. De la edición de autores clásicos y modernos deben señalarse sus trabajos sobre Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Benito Pérez Galdós, Max Aub o Salvador Espriu, pero sobre todo sus ediciones de la obra del dramaturgo Antonio Buero Vallejo y su labor como director de una colección de obras dramáticas en la editorial Ayma de Barcelona. Recientemente ha publicado *García Lorca y la tragedia española* (Fundamentos, Madrid, 2008).

<sup>259</sup>. Cf. Brandenberger, *Op. cit.*, p. 124.

parece que este asunto solo aparece de soslayo, en realidad se revela como el principal al lado del de la miseria que sufren los hombres de determinados sectores sociales. El cuento, con un desenlace trágico, trata de un episodio de la vida de Antonio, un labriego que tiene a su niña enferma y únicamente puede curarla llevándola a la capital para que la operen, pero por supuesto carece de los recursos económicos necesarios. Es inevitable establecer un paralelismo con la situación del joven de “Cabeza rapada”, protagonista del cuento de Jesús Fernández Santos, que también morirá inevitablemente porque no tiene dinero y tampoco conoce a nadie que lo tenga. Primera contraposición de un mundo y otro, el de los ricos y el de los pobres. Pero no parece detenerse ahí la oposición. El relato se inicia en el momento en que Antonio invita a todos sus compañeros a vino en la taberna del pueblo para poco a poco ir desvelando los motivos de su alegría a sus compadres y al lector. Del diálogo inicial, Ricardo Doménech pasa al empleo del monólogo de Antonio, que relata cómo ha logrado superar su desgracia gracias a la ayuda de su ama, una mujer recta y seca que sin embargo le presta, con lágrimas en los ojos y conmovida por su historia, las ciento veinticinco mil pesetas que le hacen falta para llevar a su chica a la capital y operarla. La narración atropellada de los hechos por parte de Antonio es animada por el vino que van consumiendo él y quienes le escuchan, pero al tiempo que el alcohol destapa la alegría de uno, en Tomás, uno de los pastores, el mismo licor va haciendo aflorar la envidia que le provoca saber que Antonio ha tenido suerte en cierta manera, la de tener a la niña enferma y despertar la compasión de su rica ama, mientras que él acaba de quedarse sin trabajo y no tiene con qué dar de comer a los suyos. De camino a casa Tomás acompaña a Antonio y se desarrolla entre ellos un diálogo de sordos, cada uno con su discurso, cada uno con sus pensamientos que la borrachera les ayuda a verbalizar (esto nos lo hace saber el narrador de forma innecesaria, o como mínimo irrelevante, puesto que el lector mismo ya percibe esta incomprensión mutua). La desgracia de Tomás y la envidia que la fortuna de Antonio ha despertado en él le hace cometer un acto atroz, que finalmente se resuelve en nada. Tras aconsejarle que se moje la cara y beba un poco de agua en el río, Tomás, entre pensamientos delirantes, aplasta la cabeza de Antonio con una roca para robarle el dinero, una suma que (descubre con horror) Antonio no lleva encima. Se perpetra un crimen por tanto vacío, motivado por los celos y el rencor que provoca su mísera situación<sup>260</sup>. Desde que el vino copó de alcohol las venas de Antonio, este no

---

<sup>260</sup>. La diferencia de este crimen con respecto a aquellos perpetrados en los cuentos de la primera edición reside en el hecho de que este es premeditado y con un fin, aunque también motivado por la

hacía más que repetir riendo la suma de dinero que había supuestamente recibido, un terrible error que solo comete aquel que no sabe comportarse con la discreción de los ricos, porque no lo es. Finalmente, no sabemos si Antonio no había recibido realmente el dinero del ama o si quizás todavía no se lo había dado, pero el caso es que el final del cuento parece querer desvelar las dos caras de la misma miseria: la del hombre que quiere ocultarla por orgullo después de haber pedido limosna y no haberla recibido y la de aquel que pasa por encima de los principios morales movido por la desesperación.

Ron y coca-cola, dos bebidas americanas, una de Cuba y otra estadounidense. ISAAC MONTERO<sup>261</sup> firma un cuento en el que la emigración como fenómeno social que sacudió España durante toda la posguerra es la protagonista principal. En “Ron, ron y coca-cola” (pp. 410-429) se van narrando, a modo de diario personal, los acontecimientos de una noche de juerga de dos jóvenes que al día siguiente deben embarcar rumbo a Cuba. Sus conversaciones y situaciones se van desglosando en horas, así, la narración empieza a las 10:40 de la noche y termina casi a las seis y media de la madrugada de un Madrid del año 1959, cuando los dos protagonistas se encuentran enfrente de la fábrica en la que trabajaban hasta ese momento oyendo sonar la sirena que llama a los empleados. Comienzan hablando de las posibilidades que ofrece la emigración, del dinero que pueden hacer, de la fortuna que sin duda les espera en América, porque es mejor partir a América que quedarse en Alemania, que al fin y al cabo, dicen, es lo mismo que España. Ponen como ejemplo a un tal Estanislao, símbolo inequívoco del triunfo porque tiene un coche. Salen a relucir los amores que dejan atrás los dos hombres, hablan de los problemas sociales del proletariado y la situación de los curas. Uno de ellos, al que sintomáticamente llaman Judas, perdió una pierna combatiendo probablemente en la División Azul, y ahora tiene un puesto de funcionario. Los cambios sociales son también ilustrados por el negro que todo el tiempo baila *swing*

---

desesperación.

<sup>261</sup>. Isaac Montero (Madrid, 1936-2008). Se licenció en periodismo en la Escuela Oficial y posteriormente en Derecho y Filosofía y Letras, y ha ejercido ambas profesiones a lo largo de su vida, compaginando sus facetas de escritor y de comunicador, pues es autor de numerosos guiones de televisión e impulsor de varios programas culturales. Su primer libro de cuentos publicado fue de literatura infantil, titulado *Las horas muertas* (1960), pero algunos años antes ya se había hecho un hueco en el mundo literario tras ganar, en 1957, el premio Sésamo de cuento por “El teléfono”, y en 1964 el Sésamo de novela corta por *Una cuestión privada*. Su primera novela larga fue *Alrededor de un día de abril* (1966), que publicó con un prólogo en el que relata sus problemas con la censura: el texto estuvo secuestrado quince años por el Tribunal de Orden Público, hecho que marcó la carrera literaria de su autor. Otros de sus títulos son *Los días de amor, guerra y omnipotencia de David*, *El Callado* (1972), *Arte Real* (1979) o *Pájaro en una tormenta* (1984). En 1999 recibió el premio de la Crítica por su novela *Ladrón de lunas*, y en 2007 publicaba su última novela, *El lobo cansado*. Perteneciente a la generación del realismo social, fue uno de los primeros en intentar un realismo “crítico” o “renovado”, que no siempre le fue fácil dados sus antecedentes con la censura.

y la pareja de chicos bien vestidos, quizás provenientes de una de tantas bases americanas como había en España y que representan un mundo, en definitiva, que contrasta bruscamente con el ambiente de furcias y chulos en el que ellos se mueven. En todas las discusiones y en todas las situaciones es Manolo quien lleva la voz cantante, mientras Delfín apenas habla en toda la noche, sino que se limita a emborracharse y a observar, taciturno, todo lo que ocurre. Manolo habla sin parar de la suerte que les espera en el extranjero y Delfín parece preocupado por la incertidumbre que conlleva siempre emprender una cruzada semejante. Sin embargo, al final, cuando están los dos frente a la fábrica, después de vanagloriarse Manolo de lo machos que son porque se han gastado todo el dinero en bebida (poco después se sienta y se chupa el dorso de la mano, tal y como advierte el narrador, como un crío) hay un cambio de roles y Manolo, aunque sabe que su amigo está inconsciente durmiendo la borrachera, se sincera con él y sobre todo consigo mismo:

*-Soy un bocazas-dice-. Tú sabes bien que soy un bocazas, Delfín. Verás cómo me las arreglo para no irme. Porque soy un bocazas, un chulo de baile, un fachas, un bocazas es lo que soy [...] Para lo único que sirvo es para chulearme y andar haciendo el bocazas [...] Miedo es lo que tengo [...] Lo que pasa es que soy un fachas y venga a poner cara de macho. Cagao de miedo [...] Eres mi amigo y te dejo en la estacada [...] Y ahora diré que me emborraché y que perdí el barco. Cualquiera cosa. Pero no me voy. Soy un mierda. (p. 427-428)*

A través de este monólogo que sirve como confesión, el lector es consciente de hallarse ante dos tipos de hombre. Delfín, más callado y serio, más ceñudo, perdió todo en la guerra, y sin embargo ha sabido sobrevivir por su cuenta; Manolo reconoce no atreverse a despegarse de las faldas de su madre, y que por eso mismo no se irá. Plantea Montero una problemática habitual en la época en que se inscribe el cuento, la de quedarse o irse del país a buscar fortuna a otros lugares, y sin duda se resuelve desvelando la verdadera tragedia de ambos hombres: los que no tienen más remedio que irse porque ya lo han pasado suficientemente mal y los que no se atreven a dar el paso porque no son más que críos a los que han querido convencer de que ya son hombres.

MELIANO PERAILE<sup>262</sup> fue considerado uno de los grandes cuentistas de la generación de los cincuenta, aunque su obra hoy no sea tan conocida como la de otros escritores de su misma época. La preocupación social también fue una constante en sus escritos, pero sobre todo le interesó dotar a sus personajes de una gran profundidad psicológica y la mayoría de sus asuntos giraron entorno a vivencias rurales o a los ambientes precarios en los que se movían los trabajadores. En esta edición de la antología se incluyó un cuento extenso, dividido en dos partes, donde el protagonista es un niño que pertenece a la cofradía de la Hermandad de las Ánimas de su pueblo (“La Hermandad de las ánimas” (pp. 230-247)). No se trata de un cuento redondo, pues lo cierto es que, si bien ambas partes están relacionadas por compartir protagonista y hablar de dos eventos que tienen lugar en el seno de dicha Hermandad, podrían ser dos cuentos totalmente independientes. El nexo de unión apenas son unas líneas en la segunda parte en las que se recuerda el entierro que tiene lugar en la primera y que ha hecho cambiar la actitud del pobre niño. Pero sí hay una serie de aspectos interesantes de crítica social, pues se pone de relieve la enorme responsabilidad a la que es sometido un niño de tan corta edad. Julián es cabo de la Hermandad de las Ánimas, en la que ha ingresado por orden de su abuelo que, a cambio de ello, le paga los estudios. Lo que empieza siendo en el cuento un motivo de orgullo para el joven cabo se va convirtiendo en un suplicio demasiado pesado de llevar, tal y como se extrae de sus propios pensamientos, y la figura del abuelo se revela como una autoridad de la que el niño ansía escapar. Debe llevar el estandarte en el entierro, lo que terminará por causarle daños psicológicos, y debe apuntar a todo aquel que se porte mal para infringirle posteriormente un castigo, por lo que se gana la enemistad de sus compañeros de colegio quienes, al contrario de él, son libres y pueden hacer lo que les plazca. En un pequeño acto de rebelión que, como en el caso de muchos otros personajes de la literatura de esta época solo puede verse realizado en su mente, se promete a sí mismo apuntar en su libreta al abuelo, al que descubre hablando mientras pasa la procesión. Se trata de una crítica al sistema educativo, o más bien, a una sociedad en la que no todo el mundo tiene opción de estudiar y ello a cambio siempre de la renuncia a su libertad

---

<sup>262</sup>. Meliano Peraile (Cuenca, 1922-2005). Fue un escritor que consagró su obra a la narrativa breve, publicando a lo largo de su vida un gran número de novelas cortas y cuentos. Además de profesor de lengua y literatura, fundó y dirigió la tertulia “Contra Aquello y Esto” del madrileño Café Gijón, y hoy día hay un premio narraciones breves que lleva su nombre. Sus cuentos le hicieron ganar varios premios a lo largo de su trayectoria profesional, de entre los que destacan el premio La Hora (1958), el premio Francisco García Pavón (1963), Ignacio Aldecoa (1975) y el Hucha de Oro por el cuento “Amar, que fue locura bien nacida” en 1980. En 2003, Huerga y Fierro publicaba su libro *Veintisiete de mis cuentos, antología escogida de entre mis doscientos veintiséis publicados*.



personal. Se ponen de manifiesto las contradicciones y el cinismo de ciertas instituciones religiosas, una denuncia que se torna mucho más aguda en la segunda parte. Ahora se narra el desarrollo de la procesión de el Pido, que empezó siendo una humillación inflingida a una mujer a la que se le acusaba de romper matrimonios y noviazgos y a la que a cambio de la salvación de su alma se le obligaba a bailar con aquel que pagara más por ella. Es decir, la purga de los pecados consistía precisamente en una suerte de prostitución y escarnio público. Con el tiempo, al morir la mujer, pues la tradición venía de muchos años atrás, sustituyeron a la pecadora por un pelele confeccionado con trapos y paja, con lo que la celebración se convierte en un circo en el que los hombres y las mujeres disfrutaban con la humillación del muñeco y el tipo de mujer que con él se representaba.

Carece este cuento de Meliano Peraile de la concisión y la efectividad que debía predominar en todo buen cuento, y más parecen dos episodios aislados y yuxtapuestos que no alcanzan la redondez de los relatos de otros autores a los que recuerda, como el propio Francisco García Pavón. Este cuento y los del autor manchego podrían estar ubicados en un mismo espacio (también Peraile era manchego, de la provincia de Cuenca) y el punto de vista infantil les da un aire muy parecido. Sin embargo no alcanza Peraile la precisión lingüística de García Pavón, sino que su prosa está llena de requiebros barroquizantes que hacen su lectura menos fluida. Sin embargo, sí es interesante la crítica a las costumbres rurales y a la estricta educación, basada en premisas religiosas vacías de contenido y cuyas contradicciones son muy difíciles de entender para un niño que debe esforzarse por que todos en su familia se sientan orgullosos de él.

Finalmente, encontramos dos textos de fuerte carácter intimista, pues son dos relatos que tratan en un caso de la felicidad y en otro de la conciencia del paso del tiempo y nuestro caminar inevitable hacia la muerte. Son dos cuentos muy distintos, y el primero de ellos, “El mudito alegre”, podría haberse inscrito también en el marco de los textos consagrados a la interpretación de la historia y de la condición del hombre como ser social. Sin embargo, lo más interesante de este cuento es su dimensión onírica, en la que parece querer ponerse de relieve que el papel del ser humano es única y exclusivamente hacer felices a sus semejantes; más allá de esa premisa, la vida del hombre no tiene sentido. Como José María Sánchez Silva o Miguel Buñuel, también

JOAQUÍN AGUIRRE BELLVER<sup>263</sup> alcanzaría un notable éxito con sus obras de literatura infantil y juvenil. “Deliciosos” es el adjetivo que utiliza la crítica a la hora de definir sus cuentos, y ciertamente lo son, pues la mayoría se perfilan en un tono de parábola que hace las delicias de los pequeños, pero que también tiene la capacidad de embelesar al lector adulto. “El mudito alegre” (pp. 340-341) narra la historia de un pueblo de ciento catorce vecinos en el que todos aprenden a hablar por señas para entenderse con Damián, un niño que nació mudo pero que sin embargo es de una locuacidad asombrosa con sus manos y su mirada. Cuando el Señor les envía un ángel para concederles una gracia por su buen hacer y su entrega para con el prójimo, el alcalde le pide simplemente que cuando se dirija a ellos lo haga por señas, de manera que Damiancillo no se sienta mal al ver a un ángel tan apuesto hablando tan bien, por lo que el cuento se resuelve de manera inesperada, en un guiño al lector que parece transmitirle la felicidad de que gozan al hacerle bien a uno solo de los vecinos del pueblo, todo un ejemplo de solidaridad y amor a los semejantes.

De EDUARDO TIJERAS<sup>264</sup>, en esta segunda edición de la antología, se incluye “Muerte de una anciana” (pp. 342-348), publicado en 1963 en *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista en la que contribuía habitualmente. Es un cuento profundamente psicologista, donde un narrador omnisciente va filtrando los pensamientos de un protagonista cuya abuela acaba de morir y hace a través de ellos un recorrido por los lugares comunes de las reflexiones existenciales acerca del inevitable paso del tiempo y el vacío en el que estamos condenados a vivir acompañados de la idea de la muerte, que siempre es más horrible que la muerte en sí. La vida sigue, él todavía es joven y la abuela ha muerto porque tenía que morir, porque le había llegado su hora. El tiempo, solidario, acompaña al duelo con una lluvia fina y refrescante, y el protagonista es consciente de que debe prepararse para otros futuros fallecimientos que

---

<sup>263</sup>. Joaquín Aguirre Bellver (Madrid, 1929-Alicante, 2005). Se licenció en Filología Románica y Periodismo, y desde 1954 fue este el ámbito donde centró su labor, escribiendo para los periódicos *Madrid*, *Pueblo* y *El Alcázar*. Sin dejar de ejercer como narrador y ensayista, en 1961 ganaría con su novela *El juglar del Cid* el premio Lazarillo de literatura juvenil, y un año después el premio de la Comisión Católica de la Infancia por *El Bordón y la Estrella*. A partir de entonces, su interés por la literatura infantil iría en aumento, realizando incluso las ilustraciones de algunos de sus libros.

<sup>264</sup>. Eduardo Tijeras (Sevilla, 1931). Ha sido desde joven un asiduo cultivador del cuento, pero es cierto que su obra de creación ha quedado eclipsada por su prolija labor como crítico literario, articulista y ensayista. Precisamente, su pronta dedicación y su interés por el género le han permitido llevar a cabo numerosos estudios, uno de ellos clave a la hora de comprender la situación general del cuento español en el siglo XX, *Últimos rumbos del cuento español*, en el que, tras un estudio introductorio de la situación del cuento hasta 1969, añade una antología en la que aparecen los principales autores de la generación del medio siglo.

sin duda llegarán. Apenas hay acción, es un cuento absolutamente reflexivo con una prosa sencilla y directa.

Encontramos por tanto una mayor abertura a las influencias exteriores en estas nuevas incorporaciones, pero también un incremento de posibilidades dentro de nuestro propio país en lo que se refiere a la narrativa breve. Esto podrá reafirmarse en el capítulo siguiente, dedicado a aquellos autores que aparecieron en la primera edición pero que vuelven a participar en la elaboración de esta de 1966 con un cuento distinto, la mayor parte mucho más maduros gracias a las nuevas posibilidades estilísticas e ideológicas. Sigue siendo el cuento español un género muy heterogéneo donde todo cabe, pero empieza ahora a ser algo más que un mero deleite para convertirse en un instrumento de crítica social y política, de denuncia de determinadas situaciones y de documento que permite comprender el sentir de toda una generación, no solo de escritores, sino de hombres y mujeres de a pie que vivieron las mismas circunstancias históricas.

### **6.3. EVOLUCIÓN Y MADUREZ: EL ECO DE LAS VOCES YA OÍDAS**

La mayor parte de las piezas que componen la segunda edición de la antología pertenecen a autores que ya habían participado en la publicación de la anterior, pero que decidieron esta vez cambiar de título para poder dar a conocer otros cuentos y ampliar así el número de sus publicaciones, pero también porque debieron considerar que su literatura había evolucionado durante los siete años que separan una edición de otra.

Una primera lectura de estos nuevos títulos muestra el rasgo característico de la literatura de la época en la que se inscriben. Prácticamente todos, salvo alguna excepción que luego comentaremos, presentan una conciencia social más o menos explícita, es decir, la conciencia de hallarse inmersos en una sociedad que no funciona como debería. Huelga decir que no se trata de un despertar brusco de los autores ante determinada realidad, sino que la evolución técnica y también la mayor abertura social hacia la libertad de expresión se va haciendo patente en la literatura. De casi todos los personajes que poblaban las páginas de la primera edición llamaba la atención su gran tristeza, enraizada en lo más profundo de sus corazones y de sus mentes sin que se le diera otra explicación que la de la natural inclinación del ser humano al miedo a la soledad, a la incapacidad de acción o a la frustración que supone la falta de acomodación de lo que son a lo que soñaron ser en otras épocas. Este sentimiento sigue

estando presente en los protagonistas del año 1966. Aquella tristeza que a veces se resolvía con el crimen como forma de canalizar dicha frustración ahora tiene una explicación a menudo en las injusticias sociales, en la miseria en la que se veía inmersa la sociedad española de aquellos años. Aparecen a menudo los mismos asuntos, pero tomados desde una perspectiva mucho menos universalista: si antes el tema de la emigración se tomaba para reflejar la soledad que conlleva para aquellos que la sufren, ahora ser emigrante es algo mucho menos intimista porque evidencia las carencias de una sociedad y de un país concreto como fue España en las décadas de los cincuenta y sesenta. Es decir, si antes, al analizar una pieza, podíamos tener en cuenta una serie de circunstancias sociales que nos permitiera reflexionar acerca de la condición del ser humano, ahora observamos que en estos cuentos el ser humano está condicionado por las circunstancias históricas y sociales. No son simplemente hombres y mujeres que sienten miedo a abandonar su hogar porque así es su carácter, como el protagonista de “Tan viejo”, de Fernando Baeza, sino que se ven obligados a hacerlo por determinadas circunstancias y ello les provoca impotencia y terror. Se perfilan una serie de motivos, más allá de los personales, por los cuales sentir esta tristeza. Empieza a evidenciarse por qué los hombres y las mujeres, los niños y los ancianos, están tristes. Los autores presentan, por tanto, una mayor inclinación al análisis de estos motivos y no a la simple constatación de su existencia. Quizás la única excepción pudiéramos encontrarla en el cuento de Francisco Alemán Sainz, “En una esquina del bar”, donde la tristeza de esta mujer y de su vida llana sin apenas alicientes (al menos a ojos de sus vecinas) no tienen un motivo que vaya más allá que el de la suerte a la hora de nacer en una familia determinada y no en otra. Y si no hay una conciencia social explícita, sí hay una conciencia moral que parece mover a estos autores ya veteranos, tal y como exigían las premisas del neorrealismo. De hecho algunos autores han dejado aparcado el elemento fantástico para adscribirse a esta tendencia, el ejemplo más evidente, como veremos, es el de Medardo Fraile.

En cuanto al estilo sería muy complejo dar unas directrices estrictas, pues si algo se ha mantenido en el cultivo del cuento es precisamente su carácter heterogéneo, que hace que cada autor proyecte su individualidad a la hora de escribir. Y lo cierto es que, dentro del conjunto de las obras, los cuentos de un mismo autor pueden presentar características muy distintas. Lo que sí podría apuntarse es que, tal y como ya se advertiera al tratar los nuevos autores, hay un mayor psicologismo en el tratamiento de los personajes, ya que son mucho más redondos y están mucho mejor perfilados

psíquicamente. La ausencia de intimismo puede suplirse precisamente con esta característica, ya que si bien sus actuaciones están casi siempre subyugadas a su situación histórica y social, una psicología más fuerte evita que se caiga en el error de considerarlos exclusivamente tipos humanos. También es cierto que el simbolismo está menos presente, salvo, claro está, en aquellos cuentos donde predomina la fantasía o los ambientes oníricos. Pero en general, los autores que siguen fieles al realismo formal no tienen por qué dotar a sus cuentos de tanta simbología al poder explicitar la mencionada problemática social. Podríamos tomar como ejemplo los cuentos de Ignacio Aldecoa: las sugerencias simbólicas en “Patio de armas” son menos numerosas que en “Seguir de pobres”, o los de Lauro Olmo “Tinajilla” e “Historia de una noche”.

Un ejemplo es el de Mercedes Ballesteros, que a esta nueva edición contribuye con un cuento titulado “La pulsera” (pp. 45-49). De la exaltación de los valores familiares y la lección moral que puede extraerse de “Cuento de Navidad” se percibe una evolución, tanto temática como estilística. Ya no nos hallamos ante un personaje que sirve como modelo de conducta y de redención moral, sino que tenemos la impresión de que la protagonista de “La pulsera” no habría actuado según el rasgo de honradez que planea durante toda la narración. Ello tiene una explicación en la situación económica y social del personaje. Felisa vive en una pensión en Madrid, comparte habitación con una anciana mendiga y trabaja asistiendo casas de gente de buena posición. El frío es un motivo constante, lo que incrementa todavía más la sensación de miseria. Su gran afición es leer los periódicos que le dan en las casas donde sirve, y es en uno de ellos donde encuentra este rasgo de honradez, en una noticia de una empleada de la limpieza de un cine que encuentra en una de las butacas una pulsera valorada en ciento cincuenta mil pesetas y que devuelve a su destinataria. Felisa se pregunta si ella haría lo mismo, y la respuesta por supuesto es que sí. Sin embargo, a medida que transcurre la narración el lector va tomando conciencia de que realmente no lo haría. La honradez es un concepto que martillea sus sienes, pero en realidad ella sabe que no devolvería la pulsera, y lo sabe precisamente porque se imagina tomando el tren a su pueblo, volviendo a su tierra con el dinero que obtendría por ella. Este tema del desarraigo, del traslado del medio rural a la ciudad para poder sobrevivir, ya había aparecido en otros cuentos donde también son mujeres las que abandonan el pueblo para trabajar limpiando casas en la gran ciudad<sup>265</sup>. La idea de la honradez es tan recurrente en

---

<sup>265</sup>. Recuérdense cuentos como el de “Viajera de segunda”, de Elena Soriano, o “Los informes”, de Carmen Martín Gaité. *Vid.* pp. 134-137.

ella precisamente porque es una cualidad que, al parecer, perdió hace tiempo por culpa de un hombre, un extranjero que llegó a su pueblo y que, según ella misma afirma (probablemente porque es lo que dijeron todos), la perdió. De su ilícita unión tuvo una niña que murió con pocos años y a partir de este dato se filtra una reflexión sobre las creencias católicas: alguien le dijo que mejor que la niña muriera, porque la vida que le esperaba no iba a ser demasiado placentera. Pero ella no está de acuerdo, pues está convencida de que “no había nada mejor que la vida, la que fuera”, y se imagina a su niña llorando en el cielo y llamando a su madre. El final del cuento es amargo, pues la protagonista muere atropellada por un taxi cuando vuelve de una de las casas nuevas a las que había ido a servir. Los delirios que golpean la conciencia de Felisa instantes antes de morir reafirman la teoría de que lo más importante es aferrarse a la vida, pues su mano agarra fuertemente una pulsera imaginaria que para ella habría sido símbolo de una existencia distinta. La evolución ideológica que la autora proyecta está muy clara: de un cuento donde la resignación y la rectitud moral son las ideas que vertebran la narración para aportar una lección de humildad y buen comportamiento, pasamos a otro donde el individualismo y la satisfacción personal se ponen de relieve en contraste con un mundo que, como dice el narrador, “era el suyo, pero no la conocía”. Se da a entender en “La pulsera” que ser honrado es fácil si no se necesita nada, pero precisamente son la necesidad y la miseria la que a ella la empujan a revelarse en lo más hondo de su conciencia, algo parecido a lo que le sucedió a uno de los protagonistas de “La buena suerte”, de Ricardo Doménech<sup>266</sup>. Se trata de una reflexión acerca del comportamiento de los seres humanos, que en la literatura de este periodo siempre va en consonancia con el determinismo social al que se ven sujetos. La resignación es una característica propia de los personajes de la literatura de esta época pero, como sucede con Felisa, es una resignación de acción; sin embargo, en muchos de ellos la dignidad les lleva a realizar pequeños actos de rebelión que no pasan de ser meras formulaciones verbales de aquello que en el fondo de su ser les gustaría hacer<sup>267</sup>. Sí devolvería la pulsera, por supuesto, así lo formula su lenguaje, pero su yo más íntimo reconoce, sin decirlo, que eso no es cierto.

También se observa una evolución en cuanto a los rasgos estilísticos de la autora. Nos encontramos en una época donde, como ya hemos visto, el psicologismo y la

---

<sup>266</sup>. Vid. p. 180-181.

<sup>267</sup>. Ya hablamos de esta resignación de acción que se impone a la rebeldía de pensamiento al poner como ejemplo un pasaje de “Los hombres del amanecer” de Ignacio Aldecoa. Vid. nota 198, p.123.

técnica del *fluir* de la conciencia cobran mayor importancia con respecto al realismo formal, y Mercedes Ballesteros es una buena muestra de la consumación de esta evolución, ya que pasamos de la narración lineal de “Cuento de Navidad”, en la que sí se filtran algunas reflexiones de los personajes que sin embargo no adquieren un protagonismo destacable, a una narración en la que apenas hay acción, compuesta de frases cortas que parecen transcribir los pensamientos de la protagonista a medida que su mente los va formulando y que le dan al cuento, sobre todo a medida que nos acercamos al final, un aspecto delirante y tenso que se resuelve en la desgracia del accidente final, donde la precipitación de las ideas es mucho más vertiginosa.

En “La otra luna” (pp. 56-60), de Jorge Campos, encontramos de nuevo el motivo de la destrucción de la humanidad, del final apocalíptico provocado en parte por los avances científicos. Un pedazo de luna extraído gracias a un gran satélite y transportado a la tierra para su estudio termina por invadirlo todo y por exterminar a la raza humana, a cuyos integrantes se les van secando los tejidos del cuerpo y la sangre. El factor sobrenatural ya había aparecido en el cuento anterior de Campos, pues en “El atentado”, el poder mental del protagonista se hace patente al cumplirse una de las premoniciones que el personaje cree haber contemplado en sueños. En este nuevo cuento no hay personajes individualizados, sino que el único protagonista colectivo es la humanidad, destruida por su vanidad y su afán por negar el poder de la naturaleza. Se cumple así el proceso de metamorfosis de la tierra asimilada a su satélite, que sigue girando entorno al sol como si nada hubiera pasado, pero sin vestigio alguno de la vida que antes pobló sus continentes, que ahora se han convertido en un solo pedazo de tierra gris compacta. El discurso científico vuelve a ser muy importante, probablemente por influencia de las tendencias literarias del momento, pero finalmente el cuento termina con un tono más bien de parábola bíblica, puesto que el narrador se erige como el único superviviente de la catástrofe y quizás puede ser interpretado como un ser superior o simplemente un visionario, como lo sería San Juan Evangelista al haberle sido revelado el fin de la humanidad que él transmitió en el libro del Apocalipsis. El hecho de que los jardineros sean los primeros en percatarse del progresivo crecimiento de la piedra lunar puede ser representativo de los efectos que la política y la historia tienen en las gentes humildes, pues son ellas las primeras en resentir los efectos de las guerras y de las malas gestiones, pero al mismo tiempo son personas cuya voz no es nunca oída. La epidemia se extiende rápidamente por todo el planeta, afectando incluso a aquellos que jamás han estado en contacto con la piedra, símbolo de los efectos devastadores que los errores de

las grandes potencias tienen sobre el resto de países. En cualquier caso, se trataría de una interpretación simbólica subjetiva. Lo más interesante son los cambios que se han producido en la narrativa de Jorge Campos, que quizás en este caso no son tan evidentes como habíamos constatado en los cuentos de Mercedes Ballesteros. Se trata de dos cuentos muy distintos con un punto en común, como es el tono pesimista que se aleja del carácter humorístico de la cuentística de este autor. En cuanto a la prosa de uno y de otro hay que destacar el hecho de que son dos piezas de muy distinta índole narrativa. En el primero de ellos, “El atentado”, predomina la acción sobre la reflexión; es un cuento que va acrecentando el ritmo narrativo a medida que se aproxima la desgracia, precipitando la acción que lleva al protagonista a la muerte. En “La otra luna” nos hallamos ante un texto descriptivo, donde la ausencia de protagonista favorece la narración pausada de unos hechos que terminan también en tragedia, aunque esta vez no de forma abrupta, como sucedía en “El atentado”, sino que es una destrucción progresiva del planeta que sirve como metáfora de los efectos que los avances técnicos y la experimentación científica pueden tener sobre la Tierra. Se narra sin demasiada pasión, como si, efectivamente, ya no importara lo que hubiera sucedido. Si nos ceñimos a las dos épocas distintas a las que pertenecen ambos cuentos y tomamos cada uno de ellos en su contexto, podríamos decir sin miedo a equivocarnos que el publicado en la antología de 1959 tiene un mayor valor literario que el segundo. Lo cierto es que durante este período intermedio Jorge Campos centró su atención más en los trabajos de crítica y de investigación literaria que en la creación, por lo que, sin dudar en absoluto de la calidad de sus escritos, puede decirse que lo mejor de su obra fue escrito durante los años cincuenta.

La sala de espera de un aeropuerto le sirve a Alonso Zamora Vicente para llevar a cabo una radiografía de la sociedad, presentando en “¡Ese tiempesito!” (pp. 61-89) toda una galería de personajes, cada uno de un sector determinado. Todos viajan a América por motivos diversos y en las conversaciones que mantienen entre ellos se hace patente la ausencia de comprensión que hay entre unos y otros. No es que los personajes no comprendan la situación de sus compañeros de viaje sino que, efectivamente, el absurdo rige las conversaciones porque cada uno pertenece a un estrato social distinto, que parece todo un universo propio en el que los otros no tienen cabida. El cuento está estructurado en varias partes, separadas tipográficamente, que perfectamente podrían corresponder a las diversas escenas de un guión cinematográfico. Se abre la narración con la enumeración de ideas y sensaciones que se desprende de la visión de un



aeropuerto, sobre todo se insiste en el brusco contraste entre la frialdad del recinto y el rápido movimiento de los hombres que trabajan en él, mediante una prosa que por momentos parece querer recordar a la empleada en las acotaciones de las piezas teatrales que sitúan la escena. El plano se va cerrando y la segunda parte se centra en la sala de espera de la zona de embarque, para dejar paso en la tercera a la presentación de cada personaje. El narrador va filtrando algunos comentarios sarcásticos para reforzar la idea que el lector puede hacerse de cada uno de los protagonistas. Así, al hablar de la cupletista Carlota Reyes dice que “no había hecho ella las maletas, faltaría más”. Hay, además, un diplomático en viaje de negocios con su secretaria; un estudiante redicho que va a trabajar y a desarrollar su trabajo de investigación a América; una artista acostumbrada a que la prensa la persiga y a ser tratada como una reina; un vendedor de seguros; un sacerdote; una señorita de clase media-baja que ha ganado el viaje en un concurso de la radio y que va a Nueva York acompañada de su madre; tres monjas que se van a misiones, y una familia de emigrantes, que son los que menos hablan pero también los que más sufren, con tres niños a cuestas y habiendo vendido todo cuanto tenían. De cada uno se pone de relieve un aspecto de su condición social, haciéndoles funcionar como tipos humanos representativos: el diplomático y su secretaria tienen un aire de desapasionada suficiencia; las monjas son excesivamente celosas de su condición de religiosas y sus votos de castidad y humildad, y el estudiante cree saberlo todo y sin embargo no es capaz de adecuar su discurso a su interlocutor, como lo muestra el hecho de aconsejarle a la pobre madre de los niños que lloran, una familia salida del pueblo y sin recursos, que les dé una infusión de *Pulcra tintorea* o *Rhizosonum* para evitar la deshidratación. Las religiosas se revelan ridículas en su celo, que ni siquiera les permite mantener una conversación con un hombre aunque solo sea para acortar el tiempo de espera; la cupletista es despótica y soberbia, y el agente de seguros (catalán) intenta venderle una póliza a la señorita del concurso, que junto a su madre, quiere aparentar lo que no es y solo puede dar una imagen de persona ignorante y de pocas luces. Son mundos, en fin, muy distintos, cuyos integrantes, reunidos por causalidad en un mismo espacio, ponen de manifiesto la imposibilidad de comprensión y de interacción entre unos y otros. La ausencia de acción permite que la narración evolucione desde la enumeración vertiginosa de las sensaciones, que se agolpan ante el exceso de estímulos visuales y auditivos que caracteriza los aeropuertos, a la presentación, algo atropellada también, de los personajes, para finalmente dejar paso al protagonismo absoluto de los diálogos que terminan de perfilar la personalidad de cada

uno. Sustituye este cuento al título incluido en la primera edición, “De visita”, donde se narra la visita de unos niños a su tía Plácida, la mujer abandonada por su marido que sin embargo no pierde nunca, ante los pequeños, la sonrisa<sup>268</sup>. El estilo no presenta grandes cambios, pues ya en el primer cuento la superposición de pensamientos y de juicios por parte del narrador está presente. Lo que sí cambia es el tono del cuento, pues este segundo es mucho menos intimista, ya que lo que se pone de relieve son las diferencias sociales y, de algún modo, las particularidades propias de la sociedad española de posguerra: científicos que se van a estudiar al extranjero por las dificultades que encuentran en España para desarrollar su labor; fuerte condicionamiento religioso; familias enteras que se ven obligadas a emigrar en busca de una vida mejor, y la importancia de los medios de comunicación y la farándula para tener contentos a los ciudadanos.

También Rafael García Serrano parece adscribirse a esta tendencia que inclinaba la literatura a convertirse en instrumento de crítica o muestra de la realidad social. En “La instancia” (pp. 103-114), la anécdota nos lleva a conocer al Ordenanza mayor de la gobernación de un pueblo en el que un grupo de jóvenes, deslumbrados por la modernidad inglesa, quiere crear una sociedad recreativa donde jugar al *football*. Como los chicos son menores de edad no les toma demasiado en serio, hasta que estos le advierten que la instancia la firma su padre, un empresario de renombre. El Ordenanza, que admira en secreto a Lerroux, representa al tipo de funcionarios que creen tener poder sobre los demás detrás de su mostrador, sosteniendo entre sus manos una taza de café con leche. El Gobernador es un librepensador, pero de su actitud y sus palabras se desprende que en realidad lo que quiere es estar a bien con los conservadores. Aparece leyendo una revista francesa de la que se dice que las ilustraciones eran más expresivas que el texto. Con mucha ironía, el narrador advierte que la única diferencia entre estos gobernadores librepensadores y los conservadores es que los primeros leían este tipo de revista, y los conservadores solo las miraban. Para la preparación de un discurso que debe dar a un Instituto, ordena a su secretario que incorpore algo de San Agustín y los espartanos para contentar a la Iglesia y el Ejército, las dos fuerzas vivas principales. Del tono lírico y la exaltación de la nobleza de los toros ibéricos, García Serrano pasa a un tono más seco e irónico en el que cobra una gran relevancia el aparentemente costumbrista motivo del café con leche. Los funcionarios lo toman todo el tiempo, y el

---

<sup>268</sup>. Vid. p. 98-99.

narrador, en cursiva, introduce un discurso reflexivo equiparando España con un lago de esta bebida:

*A veces el echador servía más negro que blanco y gobernaban los liberales; a veces el echador servía más blanco que negro y gobernaban los conservadores. A veces servía mitad y mitad y era la que Patria estaba en peligro y se formaba un Gabinete de concentración [...] La sangre de España era de café con leche, tenía el color enfermizo, melancólico y dulzón del café con leche. (pp. 112-113)*

Se hace en este relato una alusión a los peligros de las tímidas pero constantes incursiones de la cultura inglesa, pero sobre todo critica a los que en los tiempos que corrían se decían liberales y en realidad eran igual que los otros, solo que mucho peor, pues sacrificaban sus ideales en pos de su comodidad. Estilísticamente también parece el autor incursionar en la tendencia incipiente de la experimentación y del uso del diálogo para delinear la psicología de los personajes, pero los párrafos en cursiva, marca tipográfica de las reflexiones del narrador, siguen manteniendo el tono lírico y exaltado que ya se viera en “Asalto en julio”.

Durante los años que transcurren entre la publicación de las dos antologías, José Corrales Egea no parece aumentar su producción cuentística, aunque sí publica varias novelas. De nuevo encontramos en él un ejemplo de autor que abre su narrativa a nuevas preocupaciones, sobrepasando el intimismo que caracterizaba su literatura: recordemos que el protagonista de su primera historia, “Un momento de decisión”, es un hombre todavía joven que no se atreve a enfrentarse ni a su jefe ni a su mujer, incapaz de imponer su voluntad y hacerse respetar por ninguno de los dos, cerrando la historia con un mínimo acto de rebeldía que solo fructifica en su mente. En “Cuestión de paisaje” (pp. 115-123), incluido en la segunda edición, Corrales Egea se sumerge en la problemática social de los más desfavorecidos, que se ven seriamente amenazados por el progreso que llevan a cabo los poderosos. Un periodista debe informar sobre un suceso acontecido en un poblado de barracas del extrarradio de la ciudad, habitado por inmigrantes, probablemente andaluces en su mayoría (sabemos que uno de los implicados es de Jaén). Los hechos, esencialmente, se reducen a la pedrada que el viejo del poblado le propina en el ojo a un empresario de la construcción sin apenas mediar palabra. Encontramos de nuevo la barrera social que impide la interacción y aún la comprensión entre un mundo y otro. Don Amadeo es culto, refinado, con voz de tenor,

una buena persona incapaz de hacerle daño a nadie; el Abuelo, pues así llaman todos al agresor, es un hombre viejo, inculto, callado, aunque también pacífico e incapaz -hasta el momento- de hacer daño. Don Amadeo tiene nombre, el Abuelo solo un apodo genérico, es alguien anónimo. A través de la investigación del protagonista, el lector alcanza a comprender lo que verdaderamente ocurrió: don Amadeo visitó el pueblito de barracas porque había comprado ese terreno para edificar y empezó a hablar con el Abuelo de las excelencias del aire de aquel paraje, de la belleza de sus puestas de sol y de la tranquilidad de su situación alejada del bullicio de la ciudad... En cuanto los que lo habitaban en ese momento se desplazaran un poco más arriba, dijo, él mismo se haría allí una casa con jardín, y el Abuelo y los suyos tendrían todavía un aire más puro, así que todos saldrían ganando. El hombre inculto es sin embargo suficientemente despierto para comprender el cinismo de estas palabras, y con la pedrada que le propina, afirma haberse quitado de encima setenta años de bilis acumulada. Este motivo de los desplazados y marginados apareció ya en algunos cuentos, como en “Barrio de San Pascual, cerro del aire”, de José María de Quinto, con el que coincide en el acto final de rebelión al que le conduce su dignidad. No sabemos si el periodista entiende finalmente el sentido último del relato del viejo tal y como lo comprende el lector, porque si bien los pensamientos de este se van dando con cuentagotas durante la narración, al final no hay ningún juicio ni reflexión por su parte. Aunque también es cierto que sin duda ello habría malogrado un final estupendo como el que Corrales Egea plantea, al explicitar algo que es tarea del lector decodificar.

Nada que ver, tampoco, el cuento que Francisco García Pavón incluye en su segunda edición con aquel de “La chacha Ramona”. Este pertenecía a los *Cuentos de mamá*, que comprendía piezas en las que el autor recreaba los años más tiernos de su infancia; buena muestra de ello es el cuento de la sirvienta que ejerce una fuerte presión psicológica sobre el pequeño sin que este comprenda por qué. “Acerca de la traída del cuerpo muerto del oficial miliciano José María Cuadrado y desfosación de los huesos de Cunill II, Novillero del Maestrazgo” (pp. 124-138) es un cuento extraído del libro *Los liberales* (1965), que recrea los años inmediatamente anteriores y los tres de la guerra civil. Se revela al lector como un cuento extraño dentro de la cuentística de Francisco García Pavón. Compuesto en cuatro partes (un cuento bastante extenso, cuando García Pavón precisamente nos tenía acostumbrados a lo contrario), en la primera de ellas se nos narra la traída de los restos mortales del miliciano, sin manos, con el vientre hinchado y un trozo de metralla entre los dientes que le dan un aspecto fiero, según

palabras del propio narrador. Se le recibe con gran patetismo y afectación, y el tono narrativo es el propio de las gestas épicas, pues primero se explican las circunstancias de su muerte, acontecida en el frente en plena batalla, para convertirse poco a poco el texto en una elegía al difunto a partir de la recreación del dolor de las gentes del pueblo al paso del cortejo fúnebre. Sin embargo, el entierro del héroe se ve ensombrecido por un terrible contratiempo. Poco tiempo atrás, en la sepultura de su familia se había dado tierra a un novillero muerto en la plaza de Tomelloso, y como no tenía parientes en el pueblo y no encontraban quien reclamase el cuerpo, el padre del miliciano, presidente de la Peña Taurina, cedió el nicho al joven torero hasta que se dispusiera otra cosa. No se dispuso, y ahora se encontraban con el problema de qué hacer. Se decidió finalmente exhumar el cadáver del torero y depositarlo en una fosa común para dar sepultura al propietario legítimo de la tumba. En la segunda parte del cuento lo que se narra es la historia del otro protagonista, del torero, muerto en plena corrida. Nada que ver este relato con el anterior del soldado, pues reaparece ahora la irreverencia ante la muerte que ya se había descrito al analizar el cuento de “La chacha Ramona”, poniendo énfasis en la indigna postura de las manos del novillero que en un último acto reflejo cubrieron sus partes y luego no pudieron devolverlas a una posición más pudorosa debido al rígor mortis. El tono de esta narración es casi el de un entremés bufo, ya que como afirma el narrador, no era esta historia tan importante: “La gran tragedia de España había ocultado en el más completo olvido aquella otra tragedia taurina lejana” (p. 128). Sin embargo, al narrador sí se lo parece, y lo demuestra el hecho de que le sirve para llevar a cabo a continuación toda una disquisición acerca de la otra vida, la de los muertos. Antes de pasar al análisis de la última parte del cuento, es necesario advertir que en Francisco García Pavón también se da una evolución no en su ideología, pero sí en el tratamiento de su literatura. En este libro de cuentos, la guerra civil y sus efectos en las gentes humildes ya son una realidad patente, y el hecho de que le parezca mucho más importante la historia del novillero es significativo, puesto que lo que realmente le importó siempre a Francisco García Pavón fue observar el comportamiento de sus convecinos, es decir, las pequeñas historias cotidianas, aquellas existencias anónimas a las que la guerra cambió la vida para siempre. En este caso podría hacerse una transposición de esta premisa, y en lugar de aplicarla a la vida, aplicarla a la muerte, pues lo que la guerra ha conseguido finalmente es perturbar el descanso eterno del pobre Cunill, muerto meses atrás sin que nada tuviera que ver en ello el conflicto social. El caso es que el autor hace un uso magistral del lenguaje, ya que a pesar de las diferencias

a la hora de narrar un episodio y otro, es decir, el de la muerte de José María Cuadrado y el de la muerte de Cunill, el lector percibe en ambos casos esa fina ironía que permite filtrar la poca seriedad con que, en el fondo, se toman las dos desgracias, en un caso por el exceso de afectación y el patetismo exagerado al ensalzar al miliciano a la categoría de héroe de tragedia griega, y en el segundo por la ausencia de respeto y la situación tragicómica que se deriva de la posición de las manos del torero, que se resuelve colocando la montera en dicha parte para disimular<sup>269</sup>. Pero lo que más sorprende es la última parte, que se deriva del traslado, por fin, del cuerpo de Cunill. Empieza entonces una recreación de lo que el narrador piensa va a ser la vida ahora en la fosa común, donde los muertos anónimos de tres generaciones de Tomelloso recibían la figura ilustre de un novillero que iba a alegrarles la eternidad, en un relato muy quevedesco<sup>270</sup>. Incide sobre todo, en la sensualidad que despertará el joven cadáver en aquellas mujeres que llegaron vírgenes a la tierra, en las prostitutas acostumbradas a clientes viejos en la vida y a cadáveres viejos en la muerte, en la algarabía de los niños a los que la fiesta taurina impresiona por lo que tiene de heroicidad y pasión y en el honor de los viejos a los que la corrida alegraba las tardes en vida. Termina exaltando precisamente la fiesta nacional y la figura del toro como símbolo de virilidad y el erotismo que su contacto inyecta en los toreros que se enfrentan a ellos, llegando finalmente a afirmar que el mundo nació del óvulo del toro y de la punta furiosa de su falo. Un cuento extraño, como decíamos, porque empieza siendo un relato costumbrista en el que se llora la muerte real de un hombre en el infierno del frente de batalla y termina convirtiéndose en un canto a la vida y la sensualidad tomando la muerte como punto de partida, pues es precisamente esto, el sexo y el amor, tal y como puede inferirse de las palabras del narrador, lo único que deben echar de menos los cuerpos inertes en la tierra. Podría irse incluso más allá y afirmar que, en el cuento de García Pavón, son los muertos los únicos que pueden consumir los deseos de los vivos en un tiempo de guerra y de miseria.

Lo previsible del final del cuento de Francisco Alemán Sainz, “En una esquina del bar” (pp. 155-161), malogra un poco la calidad literaria de la pieza. Alemán Sainz es uno de los pocos autores de esta segunda edición que no se acerca explícitamente a los problemas sociales en el tema de su narración, pues en ella se trata la vida humilde de

<sup>269</sup>. Nótese la importancia en ambos casos de las manos: si Cunill las tenía bien sujetas a los testículos, el miliciano las había perdido a causa de la detonación que acabó con su vida.

<sup>270</sup>. No solo se hace mención precisamente al “polvo enamorado” del famoso poema “Amor constante más allá de la muerte”, sino que el relato en sí recuerda a uno de los sueños, el *Sueño del Juicio Final*, del famoso escritor en el que los muertos se alzaban para presentarse ante Dios y sucedía una orgía de miembros descompuestos y de cuerpos que se encajaban los unos a los otros.

una mujer a la que nunca ha sonreído la suerte, pero sin que sepamos tampoco cuál ha sido la fuente de su infortunio. El cuento, que empieza siguiendo la línea de los relatos costumbristas, presenta a un personaje que ha pasado la mayor parte de su vida solo. Murieron sus padres cuando ella era pequeña, su hermana mayor, que la cuidó durante algunos años, se trasladó de ciudad junto a su marido dejándola finalmente sola y Teresa, que así se llama la protagonista, trabajó durante toda su vida para los demás, nunca conoció a un hombre ni pudo formar una familia propia. Aún así, conmueve la resignación del personaje, que no se identifica en absoluto con el paradigma de mujer desgraciada en el que la inscriben sus vecinas y toda la gente que la conoce. Todos los días son iguales para Teresa, que trabaja limpiando escaleras y fregando los cacharros en un bar del barrio antes de que llegue la hora de abrir al público. Sin embargo, en medio de esta monotonía y mezclado con este tono apático y gris, Francisco Alemán Sainz demuestra una vez más, como ya hiciera en el cuento anterior, “El paracaidista y la tierra”, su dominio del registro poético. Así, especialmente emotivo es el momento en que se compara algo tan vulgar como un estropajo de esparto con un pedazo de sol, consiguiendo el autor elevar la existencia más gris. Tampoco renuncia a la fantasía, esta vez echando mano de un mito religioso, pues una mañana cualquiera entran en el bar, estando aún cerrado, trece hombres, aunque solo uno de ellos, de treinta y pocos años, le dirige la palabra a Teresa. Lo poco que dice el joven es suficiente para que podamos comprender quien es, pues empieza compadeciéndose de ella, sigue pidiéndole un poco de pan y vino que enseguida se apresura a bendecir y, finalmente, le dice que su nombre es Jesús. Teresa muere allí mismo, sin sufrimiento ni agonía, y los hombres se marchan sin más. No hay psicologismo en este cuento, aunque sí llegamos a conocer el pensamiento de Teresa en determinado momento, cuando las vecinas hablan de ella y de lo desgraciada que es. Tampoco sería acertado quizás hablar estrictamente de intimismo, pues en ningún momento se ponen de relieve las preocupaciones de la mujer, a la que caracteriza precisamente un carácter abnegado y resignado ante la vida que le ha tocado en suerte. Se trata de un cuento muy bien concebido en su inicio, pero que pierde fuerza al final por hacerse demasiado evidente lo que va a ocurrir. Aquí puede que se cumpla la inconsistencia que algunos críticos señalaron en los cuentos de Alemán Sainz y que había quedado descartada al tratar “El paracaidista y la tierra”.

De “Los ángeles neutrales”, un complejo cuento en el que la dimensión onírica cobra una importancia determinante en la vida de los seres humanos y cuyo protagonista se da cuenta de la necesidad de tomar partido en esta vida, sea del lado que sea,

pasamos a un cuento en el que parece, a primera vista, exaltarse la vida natural y sencilla, lejos de complejas formulaciones sociales e históricas. En el primero de ellos la ideología del autor, o mejor, su compromiso moral para con la sociedad y la política, quedaban patentes, aunque se expusieran de forma muy soslayada bajo la apariencia de un sueño y utilizando como destinatario de las reflexiones del protagonista precisamente a un ministro de la iglesia católica. En “El lobo aúlla” (pp. 190-193) es graciosa la manera que tiene Manuel Pilares de exponer los efectos que la guerra civil (a la que ahora sí, se menciona directamente en dos ocasiones como el punto de inflexión en la vida de los dos hermanos protagonistas) tuvo en todos los hombres y mujeres del país. Se trata de la historia de Tevo y Kosé, dos hermanos leñadores deficientes mentales, o al menos así es aceptado por todos. Su única preocupación es comer; sus únicas pertenencias, una perola de hierro donde preparaban sus guisos y una caseta en la cordillera cantábrica sin muebles, ni platos, ni absolutamente nada. Podemos recuperar aquí la premisa expuesta anteriormente sobre la pequeña historia de la que hablábamos antes, es decir, las consecuencias que el conflicto tuvo en las gentes humildes, a las que tornó la vida más complicada. Tevo y Kosé tienen hambre, algo que nunca les había sucedido. Para resolver su problema, empiezan a emitir unos aullidos que alarman a la población. Cuando los vecinos llegan a la caseta se sienten avergonzados de haber tenido tanto miedo y, al poco tiempo de marcharse, algunos vuelven con comida para que los dos hermanos dejen de aullar. Así, la aparente cortedad intelectual de los dos hombres se torna en una sencilla, absurda y cómica lucidez cuando afirman mientras comen que “Cuando los lobos tener barriga llena no aullar [...] Sí. Los lobos no ser tontos” (p. 193). Los lobos no son tontos, luego ellos tampoco, parece querer decirnos el final del cuento. Es difícil afirmar que hubiera intención de denuncia o compromiso social en “El lobo aúlla”. Quizás simplemente se trata de un episodio humorístico que pretende burlarse de la complejidad de las abstracciones sociológicas, pues Tevo y Kosé necesitan muy poco para ser felices y lo único que les preocupa o les afecta verdaderamente de la guerra (o de la situación, pues en ningún momento ellos hacen mención alguna al conflicto) es que escaseen los alimentos. Es posible incluso decir que fue esta, precisamente, la principal preocupación de muchos españoles una vez terminada la lucha. Poco importaba quién hubiera ganado o perdido, porque el país pasaba hambre. Se podría ir más allá y decir que el texto criticaba justamente el silencio en el que se sumergió la sociedad, que a pesar de las penurias que se pasaban no levantaba la voz, aunque bien se sabe que la cosa no era tan simple. La prosa de Manuel



Pilares en este caso es mucho más sobria, tal y como exige el motivo del cuento. Atrás queda el tono exaltado y febril de la primera persona narrativa de “Los ángeles neutrales”, en el que sí había una postura vital que se quería transmitir. En “El lobo aúlla” ya no hay reivindicación de ningún tipo, así que el tono del narrador que observa los hechos desde lejos es mucho más reposado.

Los “golfos de bien” de Lauro Olmo llegan también a la adolescencia y el cuento “Historia de una noche” (pp. 205-211) es precisamente un episodio cuyos protagonistas vuelven a ser estos golfillos, que esta vez pasan sus vidas en los suburbios de la ciudad. Nos encontramos ahora una historia sobre la dignidad humana, que también es posible mantener incluso en las peores circunstancias. Siete amigos pasan las horas en torno a una hoguera, tienen frío y no pueden hacer nada porque no tienen dinero. Se filtran entre sus diálogos algunas reflexiones del narrador, uno de los propios chicos, que dejan constancia de las difíciles circunstancias en las que se hallan inmersos al tiempo que subrayan el instinto de supervivencia del ser humano: “la vida, ya se sabe: debe seguir, sea como sea”. En determinado momento, algunos de ellos deciden ir a ver a las prostitutas del callejón. En un principio solo quieren eso, verlas, pero finalmente uno de ellos muestra una peseta con la que quizás podrían pagarse la más barata para los tres. Esta resulta ser una mujer llamada La Chata, que el narrador, que se ha quedado rezagado de sus compañeros porque no quería participar en la transacción, describe como una mujer repulsiva. El chasco que se llevan los chicos no es menor que la sorpresa del lector ante la reacción de la prostituta, que se niega a acostarse con ellos porque, como ella dice, no son más que tres pipiolos a los que su mala madre tiene abandonados. Sus propias compañeras no comprenden la actitud de La Chata, pues lo único que ven ellas es que eran tres chicos dispuestos a pagarle una peseta por sus servicios. La respuesta de la prostituta es contundente: “¡Putas!”, en una demostración de dignidad y sentido de la moral en la más extrema de las situaciones, que deja al lector, como al narrador, pensativo.

La dimensión simbólica de los cuentos de Carlos Edmundo de Ory ya quedó patente al tratar “José en el Camposanto”, la historia del hombre que cede su cuerpo al alma de su padre pero finalmente no puede recuperarlo porque la muerte le vence antes de que el anciano regrese para devolvérselo. En “El carnaval” (pp. 248-257), Carlos Edmundo de Ory nos presenta un mundo inmerso en el caos, el desorden y el desconocimiento de unos para con los otros. El narrador, desde su alta torre, contempla la calle donde las gentes gritan como energúmenos, se pelean y ríen. Presencia una

discusión entre dos hombres que culmina con el atropello de uno de ellos y ve como un niño cae por el balcón a la calle porque su madre no le presta atención, pero tampoco la mujer manifiesta gran consternación ante lo que en un mundo ordenado sería una tragedia. No sabemos muy bien si se trata de un sueño o no, porque el propio narrador se lo pregunta. La única respuesta que él mismo da es “lo supe más tarde”, sin embargo, el lector no llega a saberlo nunca. El caso es que, poco después, en medio de esta algarabía donde todo el mundo debe ir disfrazado por ley, la atención se centra en un personaje, Jesucristo, que según dice, anda buscando trabajo. Su interlocutor se burla de él y le dice que se muera de hambre, pues no había trabajo para él allí. Poco después entran en juego las autoridades, que publican un edicto terminante:

*¡Basta! ¡Edicto terminante! El Rey ordena y manda que todo ciudadano fiel a las consignas de la jurisdicción territorial y condenado graciosamente a vivir en la augusta inteligencia cívica, si desea continuar disfrutando de sus derechos y prerrogativas, ha de cumplir sin falta y sin menoscabo de la fiesta ese mascarero deber, si quiera sea en homenaje a Momo. (pp. 252-253)*

Pronto, el hombre que representa la autoridad, llamado bayle, se cruza con Jesucristo, al que se describe en estos términos:

*El bayle pregunta a un hombre extraño, de luenga barba, ojos florecientes de amargura radiante, boca amasada de pesar, frente nívea y áureo semblante, manos de tremenda palidez, caminar de amable sigilo, voz de silencio forzoso, vida de impalpable serenidad, sombra de dulzura sin cuento, que se abre camino entre la muchedumbre delirante, vestido con un hábito blanco. (p.253)*

El hombre no quiere hablar y el bayle no entiende por qué él no va disfrazado. Burla, escarnio e incluso tortura física a aquel que no quiere ocultar su verdadero rostro, tal es el resultado de la lucha dialéctica entre los hombres, donde el que parece más poderoso termina por emplear la fuerza y la humillación para subyugar al que no obedece órdenes y seguir teniendo el respeto de la mayoría. De nuevo nos ofrece el autor una pieza simbólica en la que esta vez sí puede hablarse de crítica. El narrador habla explícitamente de un nuevo gobierno y el discurso del bayle al hacer público el edicto no puede ser más esclarecedor, pues todo ciudadano está “condenado graciosamente a vivir en la augusta inteligencia cívica”, es decir, a cubrir su rostro, a

aceptar vivir con sus vecinos sin saber quienes son y a no mostrar su verdadero aspecto. No renuncia sin embargo Carlos Edmundo de Ory a su estilo poético ni a la dimensión onírica que venía siendo una constante en sus cuentos.

Poco tiene que ver “Aquella novela” (pp. 258-261), incluido en la segunda edición de la antología, con el cuento que encontrábamos de Medardo Fraile en la primera, “Juego de niñas”. No hay en este nuevo fantasía alguna, es una pieza realista en fondo y forma, aunque sí sigue manteniendo ese interés en los aspectos más humanos en detrimento de lo social. En “Aquella novela”, un trabajador explica la historia de su compañero Luis, un joven que, como él dice siempre y sea cual sea la conversación que se mantiene, una vez leyó una novela. El narrador tiene la impresión de que todo el mundo de Luis cabe en esa novela, y no solo cabe, sino que dentro de ella se convierte en un universo mayor, más resplandeciente. El protagonista está fascinado por el poder que esa novela ejerció en su compañero pero nunca logra saber qué novela es, porque cuando se decide a preguntarle, Luis le dice que no se acuerda. Se trata de un cuento de difícil interpretación, pero al tiempo la sensación que deja en el lector es de optimismo. Nos inclinamos a pensar que en realidad no ha leído Luis una sola novela, sino muchas, por eso cada vez que fluye una conversación del tema que sea, siempre concluye con la afirmación “Una vez yo leí una novela...”, que podría continuar con “sobre eso”, y ese hecho es el que hace su mundo más rico, como dice el narrador, más elevado y picante. También él ha leído mucho, pero parece que no se ha dado cuenta de lo que la literatura puede aportar a la vida de los hombres. No hay, por tanto, una intención explícita en el cuento de Medardo Fraile, pero sí cierta conciencia de la importancia de la educación y también cierta conciencia social, pues afirma haber leído a Blasco Ibáñez, un escritor que “tanto dijo, que hasta habló demasiado y le quieren ahora postergar” (p. 259).

No es “Patio de armas” (pp. 262-278) un cuento con tanta capacidad de proyección simbólica como sí lo fuera “Seguir de pobres”; de hecho, el tiempo nos da la razón al haber convertido el cuento de los temporeros en una pieza imprescindible de las letras españolas del siglo XX. “Patio de armas” es también un buen cuento por lo que tiene de carácter testimonial. En él Ignacio Aldecoa nos narra cómo transcurre la vida de unos colegiales en plena guerra civil. Los niños conviven con los soldados alemanes que hacen guardia cerca del patio del colegio y se divierten burlándose de ellos y recordándoles, cuando los oficiales les advierten de la gran disciplina de los niños alemanes, que donde ellos están no es Alemania. Sin embargo, juegan a ser soldados en las pausas que les proporciona el recreo, en medio de las clases de latín, filosofía y

francés. A los chicos les preocupa jugar en el patio y fumar a escondidas, mientras en sus casas se habla del frente, de traslados, de cárceles y de muertos. Una de las escenas transcurre en el velatorio del padre de uno de los chicos, caído en el frente. No se sabe de qué bando, simplemente es un hombre al que han matado, dicen que a causa de una bala perdida. En medio de la afectación provocada por la noticia, uno de los chicos es castigado en el colegio, y luego lo son otros cuantos más por burlarse de él. El chico que ha desencadenado la bulla se va llorando de rabia por lo injusto del castigo y a los otros no les queda más remedio que seguir al prefecto. “Me gustaría escaparme al frente”, dice uno de ellos un momento que el representante de la autoridad no les oye, mostrando así Aldecoa la inconsciencia de los jóvenes, para los que la guerra no es más que un concepto abstracto.

Lo interesante de este cuento en el conjunto de la antología es precisamente que es una narración que habla de la guerra (es, por tanto, un tiempo anterior a aquel en que se ubicaba “Seguir de pobres”), está enmarcada en los tiempos durante los cuales transcurre el conflicto y se mencionan los efectos que este tiene en la población, de un lado y de otro, y sobre todo, habla de la actitud de unos chicos que son demasiado jóvenes para comprender, para los que el soldado alemán, lejos de ser una figura temida, es más bien objeto de burla porque no habla bien el español, y para los que el frente sería casi una liberación porque no tendrían que aguantar los castigos injustos del prefecto. Ignacio Aldecoa hace un retrato de esa generación que creció durante los años más duros de la guerra y la posguerra, que en ese justo momento quizás no fueron muy conscientes de la tragedia que sacudía su país porque en su pequeño mundo sus preocupaciones se limitaban a las que todos los niños tienen a esa edad, sea cual sea el contexto en el que crezcan. Son niños a los que se les trata como adultos, aunque no lo son. La prueba está en Chema, uno de los protagonistas, que sabe de la muerte de Miguel Vázquez por su padre. A pesar de estar hablando con un niño, no le esconde la verdad (no es necesario que lo haga, puesto que es él mismo quien pregunta directamente quién había muerto). Al hallar la respuesta, el narrador explica la actitud del pequeño, que sabe que tiene que sentir algo importante pero no es capaz, porque todavía no es más que un niño:

*Miró hacia el suelo, afirmando con la cabeza. Deseaba tener una noble emoción, grande y contenida. Esperándola centró su atención en un nudo de la tarima; un nudo circular, rebordeado, lívido y solo. (p.270)*

Los protagonistas de “La Confesión” (pp. 302-305), de Luis de Castresana, son, como Lolo, dos personajes tiernos sin maldad alguna, sencillos, que intentan sobrevivir como pueden a las apreturas a las que la vida los expone. Ambos llevan una existencia gris hasta que se encuentran en la pensión y se hacen novios, casi sin darse cuenta. Son entonces felices. Luisa sonríe como nunca había sonreído antes y Ramón está emocionado y alegre siempre. Un día todo cambia, sin que se sepa por qué hasta el final de cuento. Ella se vuelve más huidiza y no quiere ver a Ramón. Todo tipo de dudas surgen en la conciencia del protagonista, alimentadas por la dueña de la pensión, que es quien informa al muchacho de que Luisa ha perdido su trabajo y que en una ciudad como aquella el fin para una chica joven y guapa como ella era más que evidente. Cuando por fin Ramón y Luisa pueden hablar en la intimidad, ella está muy avergonzada; sus lágrimas y el hecho de repetir una y otra vez que siente vergüenza y no quiere que Ramón la mire a los ojos refuerzan los temores de él, pero finalmente la muchacha le confiesa que se siente avergonzada porque tiene hambre. Queda así el final abierto a la libertad absoluta del lector, que puede pensar que efectivamente la prostitución ha sido la única salida que le quedaba para subsistir a la pobre chica, y que su confesión no es tal, sino simplemente la justificación de los motivos que la han arrastrado hacia esa solución. Pero también se puede ser más optimista y pensar que el hecho de tener hambre en sí ya es efectivamente una vergüenza para ella, que es una chica trabajadora y que estudia por libre inglés y taquigrafía cuando sale de trabajar para poder salir de pobre.

Poco importa cuál sea la solución por la que optemos, lo más interesante de estos cuentos en el contexto de las antologías, la primera y la segunda edición, es constatar la evolución que se ha producido en el género. Pasamos de un conjunto de cuentos cerrados, redondos, a otro donde los finales suelen ser muy ambiguos y es tarea del lector decidir cual es la resolución, no en la literatura, sino en las vidas de los personajes más allá de las fronteras textuales. Al terminar la lectura de “Lolo” sabíamos cuál iba a ser el final del muchacho, nos hacía el cuento reflexionar sobre la situación de ciertos niños de posguerra, de los que también era representante el protagonista de “Cabeza rapada”; ahora, además de hacernos reflexionar sobre circunstancias determinadas, nos dejan los cuentistas con la incertidumbre de no saber exactamente qué ha sucedido, como tampoco supimos nunca cuál era el libro que tenía abstraído a Luis, el joven protagonista de “Aquella novela”.

“Pecado de omisión” (pp. 309-314) es un cuento ya mucho más en la línea a la que Ana María Matute tiene acostumbrado a sus lectores. Si en el primer cuento, “Vida nueva”, sorprendía el laconismo con el que se narraban las tragedias de los dos ancianos que conocíamos sentados en un parque, en este cuento puede observarse cómo la tensión aumenta a medida que el protagonista va dándose cuenta de cuán diferente habría sido su vida de no haber sido por su tío, que sí, es cierto que lo recogió cuando quedó huérfano, pero para mandarlo poco tiempo después de pastor a los montes sin más compañía que la de un retrasado mental de más de cincuenta años. Es el lector quien se da cuenta primero de la tragedia de Lope, cuando el maestro del pueblo le advierte a su tío que el chico vale... Cinco años después de vivir como un animal, regresa al pueblo para hacerse una revisión médica y es entonces cuando se cruza con un compañero suyo de la escuela, Manuel, que siempre iba por detrás de él. Casi no entiende lo que le dice, tiene un acento extraño, como todos los hombres, piensa el protagonista. Ello es signo inequívoco de que él también se considera casi una bestia, porque habla de los hombres en tercera persona, sin incluirse a sí mismo en dicho colectivo. Manuel representa para él lo que podría haber sido y no fue. La imagen de la sangre es recurrente en el cuento, sirve a la autora para ilustrar la rabia que Lope ha acumulado en silencio durante cinco años y que explota ante la toma de conciencia de su desgracia. Se revela al final el sentido del título, pues el pecado de su tío consiste precisamente en no haberle dado la oportunidad de tener una vida como la del resto de sus compañeros de escuela, por haberle omitido esa posibilidad solo por quitarse él responsabilidades de en medio. Lope es todavía un niño cuando ocurren los hechos, pues apenas tiene dieciocho años. La violencia es algo que no escapa a los pequeños protagonistas de Ana María Matute. Muchos de sus cuentos se resuelven con un crimen al que se llega cuando se ha acumulado demasiada rabia, dando así los personajes salida a la conciencia de injusticia que les ha ido reconcomiendo durante largo tiempo. En la mayoría de los casos, los protagonistas que se convierten en verdugos lo hacen porque en realidad han sido primero víctimas y también movidos en muchas ocasiones por la inocencia que aún les queda de la niñez, que finalmente desaparece para siempre una vez consumada la venganza. La imagen de la expulsión del paraíso es recurrente en la literatura de Ana María Matute, de la cual se extrae que el ser humano está condenado a ella; cuando es niño no puede acceder al mundo de los adultos, tan fascinante por estar lleno de misterios, y cuando toma conciencia de su dimensión adulta comprende que es entonces cuando ha sobrevenido la verdadera expulsión, pues el único paraíso es el de la

infancia. Así, en Lope se encarna el paradigma del expulsado, que luego tendrá distintas variantes en *Algunos muchachos*, libro de cuentos que la autora publicará algunos años después, cuyos protagonistas, casi todos niños a las puertas de la adolescencia, cometen actos malvados con los que de algún modo reivindican su libertad. Lo más dramático de estos pequeños protagonistas es que ya no son niños tontos, como lo fueron aquellos que protagonizaron sus microrrelatos (recordemos que aquí el término “tonto” está tomado con el significado de “diferentes”), sino que son niños normales condicionados por unas circunstancias familiares y sociales que a ellos se les escapan. He aquí la clave de la evolución temática de Ana María Matute; como viene siendo habitual en los autores de su generación, en su literatura cada vez adquiere una dimensión más relevante la reflexión acerca de los problemas sociales de entonces.

En “La tapia del solar” era muy importante el uso del diálogo para ir construyendo la psicología de los personajes, uno de los rasgos sobresalientes del neorrealismo de los años cincuenta. Ello hace que la narración adquiera un ritmo pausado, que encaja muy bien con el sentir de los personajes inmersos en el aburrimiento y la tristeza que provoca la inacción. En “El sudor” (pp. 315-319), Jorge Ferrer-Vidal ofrece un cuento distinto, aunque el motivo de la tristeza sigue estando presente al ser un sentimiento recurrente a lo largo de todo el relato. En él una mujer entra con sus hijos pequeños en una iglesia para asistir a misa. Se pone de relieve la miseria que envuelve a la mujer (cuyo nombre no conocemos nunca) y a los chicos, pues se abren paso entre la multitud en actitud de disculpa. La protagonista sabe que molestan, no lo hacen a propósito, sino que es su sola presencia la que incomoda a los fieles. Una de las niñas se sorbe los mocos, está acatarrada incluso en verano, la otra se rasca las piernas llenas de heridas y el bebé que lleva en brazos llora. Ella huele a sudor. Ha ido a la iglesia para rezar por su marido, que mientras le engendra hijos a ella se acuesta con prostitutas y se gasta el dinero en las tabernas. Hay un brusco contraste con los fieles allí presentes, limpios, bien vestidos, pero cuya actitud deja bastante que desear: un joven da palmadas en el trasero de una chica, mientras unas viejas que parece que rezan el rosario no hacen más que cuchichear sobre la mujer y mirarla mal. Constituye el relato una crítica a la doble moral católica y al comportamiento de sus fieles como trasunto de la sociedad. Ella no es bienvenida en aquel lugar de culto, de respeto y de piedad porque es un elemento molesto. Va sucia, no puede hacer que sus hijos se callen y además ha llegado tarde, de modo que una de las viejas se ha apresurado a decirle que por ello la misa ya no le vale. Así era la sociedad de entonces,

poco importaba ser una buena persona, había sobre todo que parecerlo. Lo amargo del caso es que ella necesita más la ayuda de Dios que todos los que están allí, y sin embargo es expulsada del templo cuando saca uno de sus maltratados pechos para dar de comer a su bebé. Es esta una manera de denunciar el carácter postizo de la sociedad y la religión, una religión antinatural que condena actos de naturaleza pura como alimentar a los hijos. Vuelven a aparecer motivos como el calor sofocante del sol de agosto, pero encontramos esta vez algo que no aparecía en “La tapia del solar” como es la miseria física, el hambre y la ruina moral, que sufre la mujer aunque ostenta su marido, y por supuesto la tristeza, otra vez esa tristeza que la protagonista sufre dada la culpabilidad que siente, pues ella comprende a las buenas personas incomodadas por su presencia y se va de la iglesia dispuesta a volver al día siguiente sin niños y bien limpia, es decir, como la gente de bien. No solo el cambio narrativo de un cuento a otro subyace en el casi completo abandono del diálogo, pues lo cierto es que, si el narrador da la palabra a los personajes de “El sudor”, no se produce un diálogo entre ellos, sino que más bien son afirmaciones aisladas de unos y de otros. No hay comunicación entre ellos, y por supuesto tampoco la hay con Dios: las viejas están muy ocupadas preocupándose por lo que hace la mujer, la mujer demasiado ocupada en molestar lo menos posible y sus ruegos a Dios no pasan de ser meras intenciones de rezo. El tono del cuento es mucho más lírico, ya que Jorge Ferrer-Vidal introduce algunas imágenes que refuerzan la sensación de agobio y de incomodidad, como la de “una nueva oleada de sudor que hablase de la tristeza del mundo, de la inmensa frustración del mundo, de la falta total de armonía en el mundo” (p. 315), representadas en esta mujer miserable y fuera de lugar. El ritmo pausado y lacónico de “La tapia del solar” no tiene aquí cabida, sino que la narración es tensa desde la entrada de la mujer en la iglesia, en consonancia con la expulsión de la familia del lugar sagrado y con el calor asfixiante y la atmósfera viciada que la protagonista va arrastrando a su paso.

En el cuento de Jorge Cela Trulock, “Carta a la novia” (pp. 368-377), el protagonista realiza todo tipo de tareas mundanas excepto la de, justamente, escribirle una carta a su novia. Apenas redacta una página cuando su atención se centra en cualquier otra cosa que nada tiene que ver con la destinataria, sino solo con él mismo, con su propia realidad. Si en “El río” nos encontrábamos un cuento carente de acción, en “Carta a la novia” las múltiples acciones del protagonista no le llevan a ninguna parte. Es un cuento en el que se va describiendo lo que hace el hombre en su pequeña habitación o en la calle a la que, en principio, sale a comprar un sello y se entretiene



tomando algo en un bar. También aquí, como ocurría en el cuento anterior, se superponen los planos narrativos, el de sus acciones cotidianas, por un lado, contadas por un narrador en tercera persona, y por otro, el de las líneas que le va escribiendo a su chica en primera. En ambos casos lo que se explica es exactamente lo mismo, como si el protagonista retomara el discurso del narrador para transmitirlo en la carta. Cela Trulock logra de nuevo construir una narración muy bien trabada en la que el paso de un plano narrativo al otro es casi imperceptible salvo por el mencionado cambio de persona verbal. No hay, sin embargo, tensión dramática, ni tampoco pueden saberse los motivos de la separación, aunque sí puede intuirse cierta inquietud en el protagonista, que probablemente no termina nunca de escribir la carta porque no sabe muy bien qué decir, ya que no hay mucho que contar cuando se vive en una pequeña habitación de un gran edificio y toda tu alimentación consiste en un poco de pan y queso.

Hay autores en cuya narrativa podemos constatar una evolución inversa. Son pocos los que prefirieron incluir un cuento más intimista en esta nueva edición, dejando a un lado la implicación en problemáticas sociales concretas y la obligación moral de darles una explicación. Es el caso de tres autores como Carmen Martín Gaité, José Luis Acquaroni y Ramón Nieto. Con estilos muy distintos, los tres autores habían planteado en sus cuentos anteriores una situación en la que se subrayaba la desgracia de los desplazados, de los marginados que no pueden enfrentarse a la realidad para cambiar sus vidas porque en la sociedad hay factores desfavorables que son más fuertes que ellos. Así, vimos la presión y la falta de solidaridad de los poderosos para con los pobres en “Los informes”; la miseria, el hambre y la ausencia de posibilidades unida a la falta de dinero en la historia de la prostituta de “Azul-cielo”, y la necesidad de toma de conciencia del hombre como ser individual y capaz de pensar por sí solo independientemente de los estamentos del poder, como ocurría en “El día”. Tanto Martín Gaité como Acquaroni y Nieto abordan en su segundo cuento temas mucho más íntimos, sentimientos más personales e individualizados. Pero también es cierto que los tres cuentos presentan una mayor madurez estilística y una mayor profundización psicológica. En Carmen Martín Gaité encontramos otra vez el abandono del simbolismo que ya constatamos en Aldecoa y otros autores, y en Ramón Nieto la superación del empleo de tipos humanos anónimos para transmitir una ideología.

En José Luis Acquaroni, sin embargo, sí sigue existiendo ese simbolismo de los objetos, evocadores de un sentimiento o de un recuerdo. En “Azul-cielo” encontrábamos un patetismo no exento de ternura en la presentación de un fragmento de

vida de una prostituta que se aferra a su única pertenencia, una taza de color azul cielo, por ser lo único que define su identidad individual. Parece que hay aquí un mayor compromiso por parte del autor con los desheredados que viven al margen de la sociedad, aunque no deja de ser un cuento con una gran carga intimista dada la gran importancia que se concede al amor y la solidaridad entre los que son desgraciados. En “El reventadero” (pp. 180-188) no hay atisbo alguno de compromiso social, sino que es precisamente un cuento donde el protagonista, asfixiado por la previsibilidad y la monotonía de su vida, decide, al escuchar un disco de nanas que le trae recuerdos de su niñez en el pueblo, tomar su coche y conducir durante toda la noche rumbo al lugar que le vio nacer. Es un pequeño acto de rebeldía que culmina con su detención en un bar de carretera para tomarse un café con leche antes de emprender el viaje de regreso a Madrid, donde le espera su familia. La simbiosis que experimenta con su automóvil otorga un sentido al texto: el hombre lleva una existencia mecánica, precisa, todas las piezas encajan, todos los movimientos son previsibles. A medida que conduce se produce algo así como un exorcismo en el que va sintiendo el poder que ejerce sobre la máquina, revelándose en él unas pasiones que parecían dormidas y que, paradójicamente, unas nanas han despertado. Poco a poco, vuelve a la normalidad y el latir de su corazón se acompasa de nuevo al del coche, pero está dispuesto ahora a volver a la sistematicidad de su vida porque ha tenido un momento de liberación. Ambos cuentos son optimistas, ya que en medio de la miseria, el amor individualiza a la prostituta y al loco, y en mitad de la desidia, el pequeño placer de conducir un auto y sentirse dueño de sí mismo tiene un poder liberador, lo cual les permite seguir adelante con sus existencias. Como no podía ser de otro modo, el ritmo narrativo en uno y en otro es muy distinto, demostrando Acquaroni que supo adaptarse a las exigencias del género: en “Azul cielo” la cadencia con la que pasan los días subraya la melancolía que envuelve la atmósfera del cuento, mientras que en “El reventadero” es precisamente el ritmo trepidante el que permite al lector adentrarse en la psicología del personaje para comprender la explosión de sentimientos que experimenta durante su viaje en carretera.

Los personajes de Carmen Martín Gaité son siempre mujeres enfrentadas a un mundo que no las comprende, casi siempre regido por hombres que las quieren a su manera, pero no siempre como ellas necesitan. Un ejemplo es este cuento titulado “Lo que queda enterrado” (pp. 284-301) que, junto a “La mujer de cera” (1954) y “Las ataduras” (1959), fueron consideradas por José Antonio Galaos como las tres narraciones mejor conseguidas por la autora gracias a su profundo conocimiento de la

mentalidad femenina<sup>271</sup>. María está embarazada por segunda vez; su primera hija murió hacía poco tiempo, y desde entonces a ella le invade la melancolía, el miedo, el aburrimiento, la desidia. Le aburren las cuestiones domésticas y aunque Lorenzo es un hombre que la quiere mucho y que constantemente le repite que sea dueña de su propia vida, es también un hombre sin ilusión, sin espontaneidad, un marido que le recuerda que no tiene por qué sentir nada por los amigos que ella pudiera tener en la infancia ni por los lugares que conoció, porque a él son cosas que no le importan ya que no le pertenecen. El sueño de una siesta en el que se le aparece un antiguo amigo de la juventud acrecienta su incertidumbre y su angustia, hasta el punto de darse cuenta de que necesita huir. Toma entonces un autobús para irse a pasar un domingo a Zamora, donde se siente liberada, feliz. Podría establecerse una correspondencia con “El reventadero”, de José Luis Acquaroni, ya que también en este cuento el protagonista huye empujado por un recuerdo de infancia y dicho acto sirve de liberación para poder volver con su familia, como hace María. Lorenzo es de Madrid, María de Zamora, dos mundos muy distintos y difíciles de conciliar. Frente a las ansias de naturaleza de María, Lorenzo aparece como un hombre desnaturalizado que nunca manifiesta ninguna emoción. Esto es lo que busca ella, una emoción, alguna, la que sea. El cuento está narrado en primera persona por la propia María, en un intento de psicoanálisis que finalmente no le da a ella las claves de su malestar, pero sí se las ofrece al lector. No se soluciona nada, pero al final parece que María simplemente acepta la situación porque la preocupación que ha sufrido Lorenzo toda la tarde sin saber donde estaba le ofrece la prueba necesaria para seguir adelante con su matrimonio. A pesar que el tratamiento de la psicología del personaje es mejor en este cuento, en “Los informes” era muy interesante todo el simbolismo que podía extraerse con respecto a las barreras sociales y de género. “Lo que queda enterrado” es finalmente un cuento optimista, pues si bien la apatía y la ausencia de ilusión que caracterizó a las jóvenes generaciones que vivieron la posguerra española planea durante toda la narración y absorbe las vidas de los protagonistas, la soledad que siente María no es existencial sino circunstancial<sup>272</sup>, y el título hace precisamente alusión a esa necesidad de seguir adelante, porque la vida, como decía el joven protagonista de “Historia de una noche” debe continuar, sea como sea.

---

<sup>271</sup>. *Apud.* Pilar de la Puente Samaniego, *op. cit.*, p. 169.

<sup>272</sup>. *Cf. Ibid.*, p. 170.

El ambiente onírico que recrea Ramón Nieto en “El día” y el lirismo con el que su narrador nos relata la vida de un personaje sin psicología por ser representante de todo un colectivo, deja paso a la ensoñación esta vez de un hombre que imagina cómo será el regreso a su ciudad, por lo que nos hallamos ante un cuento de una profunda dimensión psicológica. En “Regreso a la ciudad” (pp. 378-384), en primera persona este narrador-protagonista nos va describiendo sus sensaciones. Se encuentra ante una ciudad que no ha cambiado nada en veinte años, aunque sí sus habitantes, niños que se han convertido en hombres, chicas que se han convertido en madres y esposas y mujeres que ya son ancianas. Pero la ciudad sigue ahí, habiendo sido alcanzada por los grandes cambios que trae consigo el progreso, con depósitos grises en el puerto, semáforos en las calles, alguna cafetería que antes no estaba allí, pero también el mismo quiosco de revistas, las mismas calzadas y el mismo color del mar. Se cruza con conocidos que se alegran de verle, antiguos compañeros de la escuela, antiguos vecinos... Todo es maravilloso, salvo que, al final, la pregunta de alguien que no conocemos nos devuelve al mundo real: “Y, al fin, ¿Qué piensas hacer?” y el narrador le responde que esa misma noche decidirá si vuelve por fin a la ciudad o no. Todo estaba en su mente, y el diálogo con el que se cierra la narración nos revela una gran verdad, como es la del miedo que supone volver a los lugares que se dejaron tiempo atrás, donde se fue feliz y a donde es imposible regresar porque el tiempo pasa y sabemos que no son las cosas las que cambian, sino nosotros mismos. Es un cuento por tanto mucho más intimista, en el que Ramón Nieto parece haber abandonado el socialrealismo en favor de unas historias más subjetivas, con personajes que ya no son tipos humanos sino que aparecen perfilados con sus miedos y sus esperanzas, aunque en este caso todavía este hombre podría ser el trasunto de cualquiera de nosotros. Su individualidad se perfila en tanto que conocemos sus imaginaciones y sus pensamientos, sus anhelos y, por fin, su miedo. Sin embargo, podemos percibir cierto universalismo en el hecho de que, en el momento en el que el cuento está escrito, España era un país de emigrantes y exiliados; no solo emigraban los hombres al extranjero, sino que dentro de nuestro país muchas familias abandonaron el campo para irse a la ciudad. No hay crítica social en este cuento, no puede adivinarse un compromiso con los desterrados y una denuncia de su situación, como sí la había en “El día”, pero es inevitable pensar que Ramón Nieto escribiera empujado por el sentir de la época, por su experiencia y la de las personas que él conoció.

El sentido del humor sigue sin tener una importancia significativa en el conjunto de la antología. Si constatábamos la presencia de dos cuentos entre los de los nuevos

nombres que hacían de él una de sus principales características, entre los autores reincidentes tan solo puede hablarse de uno que tenga como intención principal hacer reír al lector. Se trata de “La pajarita de papel” (pp. 332-339), que constituye un ejemplo extraño dentro del conjunto, tanto de la primera como de la segunda edición. Hay otros autores en los que el humor aparece como signo de su propia personalidad literaria, es decir, que tienden a emplear el sentido del humor para transmitir ideas más o menos serias, sobre todo en forma de ironía, como veíamos en Francisco García Pavón y su canto a la muerte, o en “El lobo aúlla” de Manuel Pílares, donde la sonrisa que provoca en el lector no deja de ser agri dulce si se tienen en cuenta las circunstancias que han llevado a los habitantes de la aldea a vivir el episodio protagonizado por Tevo y Kosé. Si con su “Parábola del cínico” Fernando Guillermo de Castro criticaba la falta de moralidad en según qué comportamientos y en la crueldad de algunos hombres para con las mujeres en un cuento amargo y dramático, “La pajarita de papel” es un cuento escrito según los patrones estilísticos y expresivos de la literatura decimonónica (época en que además está ubicado), y matizado con un fino sentido del humor al enfrentar dos teorías tan distintas como el racionalismo que defiende fanáticamente don Renato, el precepto de la pequeña marquesa, y la fe piadosa del catolicismo que defiende el cura temeroso de Dios, don Roque. Se trata de un cuento que bien podría enmarcarse en la corriente del naturalismo, aunque el empleo del lenguaje y la ironía, que hace sonreír al lector incluso cuando se trata de dar cuenta de una desgracia como la muerte del preceptor, dan al cuento un aire muy cervantino. El racionalismo de don Renato es extremo, hasta el punto de ser el único en confesar la repugnancia que le produce la visión de la pequeña marquesa, una niña rubia y sonriente, sonrosadita, que sin embargo el intelectual define como un pequeño monstruo de cabeza grande y extremidades cortas, e incluso la llama para sus adentros “el pequeño elefantito en leche” y cree firmemente que es retrasada mental, pues así lo revela su fisonomía. Cura y preceptor se dedican a insultarse con gran educación y delicadeza mientras toman el té en el jardín del palacio del Duque. Cansado del orgullo del racionalista, el sacerdote decide burlarse de él gracias a la oportunidad que le brinda el descubrimiento de un nido con huevos a punto de abrirse: sin embargo, la madre ha muerto y su cuerpo está siendo devorado por las hormigas. El hallazgo lo hace don Renato, el profesor, cuando se dispone a recuperar la pelota que la niña ha colgado en la rama del árbol. Al enseñarle el nido a la marquesita, esta se emociona, pero su alegría pronto se torna en lágrimas al descubrir el cuerpo sin vida del pájaro. El profesor echa mano de sus conocimientos científicos para consolarla

diciéndole que lamentar una muerte es despreciar la vida que antes fue, y que si los pájaros se alimentan de hormigas, es justo que las hormigas hagan lo mismo con las aves que mueren. Pero la niña le advierte que si llora es porque sabe que los pajarillos no podrán nacer, y entonces don Renato decide darle al asunto una solución poética, como él mismo dice, construyéndole a la niña una pajarita de papel que deposita en el nido, sustituyendo así a la madre ausente. Cree el racionalista que ha logrado solucionar el problema, pues si bien no le importa que la niña se disguste, no quiere que ello llegue a oídos de su padre, pues podría comprometerle. Así, cree que ha vencido aprovechándose de la estupidez de la niña y al tiempo se siente orgulloso de lo poético de su idea, ya que es cierto que es un hombre de ciencia, pero no niega en absoluto la belleza de la poesía y su beneficiosa capacidad de consolar el alma de los hombres. Lo que no sabe es que, al cabo de una semana y sin que nadie lo viera, el cura cambia el nido en cuestión por otro en el que los polluelos acaban de nacer, colocando entre ellos con cuidado la pajarita de papel, para darle una lección al descreído y vanidoso racionalista. La tragedia del final, pues al descubrir el supuesto milagro el racionalista sufre un desvanecimiento y muere al golpearse contra el suelo, se convierte en un episodio cómico gracias a los requiebros lingüísticos del narrador. Muere por tanto creyendo que efectivamente ha ocurrido un milagro, mientras el lector sabe que por supuesto hay una explicación racional que permita comprender el nacimiento de los pajarillos. Un cuento, por tanto, original en el conjunto de la antología y también de la época en la que se inscribe. Sin embargo, su presencia se explica no solo por la calidad de la prosa, pues es un cuento muy bello estilísticamente, sino también por su sentido del humor y su originalidad. Poco importa que los gustos y las tendencias literarias de la época fueran otras, es un cuento que bien podría haber sido escrito por un autor decimonónico, y esta maestría en el empleo de la lengua y la capacidad de Fernando Guillermo de Castro de asimilarse a los clásicos es lo que le aporta precisamente su originalidad.

Mención aparte merece, finalmente, el gran novelista de la posguerra española, tal y como la crítica lo ha considerado siempre, Camilo José Cela. Si la intención última de una antología es mostrar todas las perspectivas posibles de un género o una época determinada, no es extraño que el cuento de Cela incluido en esta segunda edición y que sustituye a “La Romería” sea “Los tontos” (pp. 90-102). Es este un cuento peculiar por su temática y también por su composición, pues no hay acción alguna, tan solo la descripción de unos deficientes mentales que el narrador se permite clasificar casi de

forma científica en función de su baba y sus comportamientos, determinados por la tara que presenta cada uno. Se trata, efectivamente, de un cuento enmarcado en la tendencia conocida como tremendismo iniciada por Camilo José Cela, que sienta sus bases en el feísmo que ya apuntaba en la narrativa anterior de este escritor y que se matiza con un determinismo trágico según el cual los personajes sufren desgracias irreparables que marcan sus vidas y también su muerte. Se trata de una pieza esencialmente desagradable, donde cada uno de los tontos tiene una vida y una muerte acorde con su deficiencia, en determinados casos como resultado de la crueldad con que los tratan sus propios familiares. No hay un trasfondo social más allá de la intención de dejar constancia de la miseria de ciertas gentes (todas ellas, en este caso, de ámbito rural). El autor se recrea en aspectos repulsivos, como la baba de los tontos, y en la descripción de las perversiones y las bajas pasiones, como las de aquel que, enfermo de sífilis como su padre, se entretiene en oír mear a las niñas, o en la poca fortuna de otro que, por ser hijo ilegítimo, pasa los siete primeros años de su vida encerrado en un baúl con el que su madre quiere ocultar su pecado. Tan solo hallamos en estas páginas un ejercicio tremendista y el feísta, que tiene su más inmediato referente en la vida del malogrado Pascual Duarte. Atrás queda el costumbrismo de “La Romería”, pero es innegable de nuevo el magistral uso del lenguaje de que hace gala Camilo José Cela, sirviéndose muy bien de los vulgarismos necesarios para dar el tono pertinente a su narración. La inclusión de un cuento de estas características se imponía en tanto que ya en este año 1966 habían transcurrido más de veinte desde que Cela publicara *La familia de Pascual Duarte*, y por tanto el tremendismo ya era una corriente conocida y celebrada por la crítica española. Y no solo eso, sino que se constituyó como uno de los rasgos distintivos de este autor, de manera que era necesario incluir una pieza con la que dejar constancia de este logro.

#### 6.4. UN MUSEO LITERARIO: LA TERCERA EDICIÓN

Si volvemos atrás en estas páginas, hasta el momento donde se trató de las razones que las antologías tenían para existir, recordaremos que una de las funciones principales de su concepción era la de actuar como museo literario, como muestrario de lo que se hizo en una época determinada y poder deleitarnos con las creaciones de autores que ya desaparecieron, que simplemente abandonaron su labor en pos de otras actividades o ayudar a hacernos una idea como lectores modernos de los caminos que siguió tal o cual género literario, tal autor o tal motivo, para poder llevar a cabo una reconstrucción de la historia de la literatura. Francisco García Pavón concibió la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* como una obra en la que podían encontrarse los principales nombres que circulaban dispersos en revistas literarias, y también como un intento de dar un valor y una coherencia a un género que se cultivaba mucho pero que recibía escasa atención por parte del público y de las editoriales. Sin embargo, no se detuvo ahí su empeño por dignificar el cuento español, pues siete años después editó otra antología, una segunda edición aunque en el fondo se tratase de una obra completamente distinta, si bien su función era la misma. Habiendo visto que la mayoría de autores ya aparecían en la primera edición, cabría preguntarse qué sucedió con los que no vuelven a participar. El antólogo da las claves en el prólogo a la segunda edición:

Al componer la segunda edición, como no podía hincharse este volumen desmesuradamente y en atención al carácter de “panorama del cuento actual” que la fue la intención primera, he prescindido de algunos autores que nada o muy poco han hecho por aumentar su bibliografía, para dar paso a la nueva promoción de autores nacidos alrededor de los años treinta, y a algunos otros omitidos en la edición anterior que no han publicado cuentos hasta fechas muy recientes<sup>273</sup>.

Un repaso a los autores que efectivamente no figuran en la edición de 1966 confirma las palabras de Francisco García Pavón. Lamentablemente, casi todas las mujeres desaparecen y no son sustituidas por ninguna otra. Es decir, que los diecinueve nombres que se pierden, entre los cuales hay cinco mujeres, son remplazados por tan

---

<sup>273</sup>. Vid. prólogo a la segunda edición, *op. cit.*, p. 14.



solo once hombres: casi el cincuenta por ciento. ¿No hubo buenas escritoras de cuentos durante los años sesenta? Así parecen confirmarlo algunos estudios sobre la literatura de mujeres durante la segunda mitad del siglo XX, como el de Cristina Ruiz Guerrero, *Panorama de escritoras españolas*, publicado por la Universidad de Cádiz (1997). En él, la autora hace un repaso a las escritoras que desarrollaron su labor a partir de los años cincuenta, entre las que destaca dos generaciones: una primera generación de autoras españolas de la posguerra, donde se encontrarían Carmen Laforet, Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, que empiezan a escribir en los cincuenta y continuarían durante la década siguiente, y una segunda que, sin embargo, publica a partir de los setenta, compuesta por Carme Riera, Núria Amat, Ana María Moix y Montserrat Roig. De las primeras, tan solo aquellas que hoy siguen siendo un referente en las letras españolas se mantuvieron en la segunda edición, y precisamente por este reconocimiento actual podemos aplaudir la labor de Francisco García Pavón. Todas ellas, junto a Mercedes Ballesteros, Eulalia Galvarriato y Josefina Rodríguez, son hoy nombres conocidos, y salvo las dos últimas, el cuento que presentan es distinto en una edición y en otra, prueba de que continuaron desarrollando su labor literaria durante esos años.

La mayor parte de los mencionados autores emprendieron un camino distinto al de la literatura de creación, siendo significativo el gran número de ellos que se dedicó al periodismo. Es el caso de José Luis Castillo Puche, Vicente Carredano (del que se sabe muy poco más allá de la década de los cincuenta), José Amillo, Raúl Grien y José Antonio Novais. Pero también los hubo que se dedicaron a la realización de programas de televisión, como Juan Guerrero Zamora, creador de *Estudio 1*, o Carlos Clarimón, que se convirtió en uno de los más reputados publicistas de nuestro país sin dejar de lado su vocación periodística. Uno de los más eclécticos fue Eduardo Chicharro Briones, que como ya dijimos, realizó una intensa actividad cultural en los años cincuenta decantándose finalmente por su verdadera vocación, que era la de pintor y crítico de arte. No es de extrañar que abandonase prácticamente por completo la escritura de cuentos, pues probablemente los derroteros de la literatura hicieron que este autor no se sintiera a gusto con la prosa. Recordemos que Chicharro Briones fue uno de los impulsores del postismo junto con Carlos Edmundo de Ory, una tendencia literaria que apostaba por una poesía de evasión. La simple distracción ya no era una prioridad entre los escritores, que se vieron en la necesidad de ir más allá de la simple anécdota para mostrar los efectos que la sociedad contemporánea tenía en sus coetáneos. Si su compañero, sin

abandonar el tono lírico, quiso y supo adaptarse a las exigencias de la época, no sucedió lo mismo con el autor de “La pelota azul”.

Aquellos que sí continuaron dedicándose a la literatura lo hicieron cultivando otros géneros, en especial la poesía y el teatro, como fue el caso de Carmen Conde. Su cuento “Torre de sombra” ya es una muestra de que la autora parecía sentirse más a gusto en el campo de la poesía. Sin embargo, volverá a aparecer en el segundo tomo de la tercera edición. Lo mismo ocurre con Luis Romero, aunque él prefiere dedicar sus esfuerzos al género de la novela. Los motivos de su alejamiento del cuento fueron probablemente los mismos que apuntábamos al hablar de Chicharro Briones, pues ambos autores habían presentado narraciones de marcado carácter intimista que no respondían completamente a las exigencias de los años sesenta. Las otras cuatro mujeres a las que hacíamos alusión parecen abandonar sin más su carrera literaria. Felicidad Blanc será más conocida por ser la esposa del poeta Leopoldo Panero y madre de Juan Luis y Leopoldo María Panero, ambos poetas también, que por su obra; lo mismo que María Luisa Gfaell, que estuvo casada con el poeta Luis Felipe Vivanco y que prefirió dedicarse a la literatura infantil, un campo hacia el que ya apuntaba tal y como se desprende de su cuento “Las hadas del viento del oeste”. El caso de Elena Soriano y Rosa María Cajal es distinto. La primera había sufrido demasiados obstáculos con la censura y prefirió centrar sus esfuerzos en otros ámbitos culturales, sobre todo en la fundación y dirección de la revista *El Urogallo* hasta 1976. Diez años más tarde, ya siendo consciente de una mayor libertad, retomará su labor literaria publicando *Testimonio materno* (1986). Rosa María Cajal, sin embargo, gozó de un importante prestigio como novelista en los años cuarenta y cincuenta. El motivo de su desaparición pudo ser quizás su adscripción, por un lado, a la tendencia del tremendismo impulsada por Camilo José Cela, que no pervivió mucho tiempo, y por otro, al de la novela rosa, en este caso empleando casi siempre un seudónimo.

Luis Delgado Benavente y José María de Quinto prefirieron dedicarse al teatro, siendo este último uno de los más importantes dramaturgos del denominado Teatro Social. Mariano Tudela, sin embargo, es conocido en el campo de la crítica literaria por ser uno de los principales editores de la obra de Camilo José Cela. También editor, en este caso impulsor de la empresa editorial, fue Fernando Baeza, fundador de la prestigiosa editorial Arión. Pero sin duda este autor es mucho más conocido por su faceta de político, habiendo desarrollado una importante carrera como miembro del PSOE. Por último, destacar la incursión en las letras españolas de Luis de Diego,

teniente de la armada española que además de cuentos en distintas revistas, publicó también una novela en 1958.

Un caso que merece especial mención es el de Vicente Soto, pues si bien no es incluido en esta segunda edición, el antólogo lo añade en la tercera con un cuento distinto. Lo que llama la atención es que la tercera edición, publicada en 1976, es esencialmente igual que la segunda, es decir, la tercera edición, al contrario de lo que sucedía con la segunda con respecto a la primera, es una verdadera reedición de la antología de 1966, pues aparecen los mismos autores con los mismo títulos, con la excepción de este de Vicente Soto. Pero antes de ver las características de este nuevo cuento, el recorrido del autor en los casi veinte años que transcurren entre una edición y otra y las diferencias del cuento propuesto con respecto al primero de 1959, veamos cuáles son las características de esta tercera edición y su importancia en el conjunto de la obra. Ahora sí, efectivamente, la antología funciona como el reflejo de la literatura de una época, como una especie de museo del cuento español de los años cincuenta y sesenta, y no como una obra con ansias de difusión y de conocimiento del género y sus autores. Hace de nuevo balance en el prólogo (más corto que los anteriores) del estado de la cuestión y se revela en esta ocasión cierto optimismo por parte del escritor manchego. Advierte de los cambios que se han producido en España y en su literatura gracias, entre otras cosas, a la mayor apertura de nuestro país hacia otras tradiciones extranjeras, con especial mención al *boom* de las literaturas hispanoamericanas que ya se advirtió en los cuentos de 1966 pero que ahora, diez años después, ya había pasado y consolidado su influencia. Pero sobre todo menciona la muerte del general Franco como un acontecimiento que dio lugar a una libertad de expresión sin precedentes, aunque esto no tenga tanto reflejo en los escritos de creación como en los políticos, según afirma. La situación del cuento en las revistas y las publicaciones literarias sigue siendo precaria en esta época, sin embargo, aumenta el número de editoriales y colecciones que dejan espacio al cuento como género principal, por no mencionar la gran proliferación de antologías de cuento español que se publican durante estos años. No puede evitar García Pavón vanagloriarse del éxito que ha alcanzado con su labor antológica y no duda en felicitarse a sí mismo por lo que haya podido contribuir a mejorar el estado del cuento español con su *Antología del cuento española contemporáneo*.

Como muestra de la literatura de una época y una generación de autores determinada, así define su tercera edición Francisco García Pavón, tal y como se extrae de sus palabras en el prólogo:

Al llegar a esta tercera edición, estuve tentado, una vez más, de renovar los textos e incluir una serie de autores que por las circunstancias que indiqué en el prólogo de la primera edición o por su juventud cuando la segunda quedaron fuera... Pero pensé que una antología debía quedar como reflejo de una época y casi de una generación que hay que respetar, y no hacer de ella un caudal fluyente<sup>274</sup>.

Pero al llegar a este punto, preguntémonos por qué, si se trata de dejar constancia de una época, no tuvo en cuenta los títulos y los autores que publicara en 1959. De ella únicamente añade el prólogo, de manera que es la única muestra que nos queda de esta edición. Si se trataba de ofrecer una muestra significativa de una época debería quizás haber publicado los dos tomos en una tercera edición, o una mezcla de ambas, incluyendo aquellos que habían desaparecido para dar una visión más amplia de la historia del cuento español del segundo tercio de siglo. Y sin embargo, se decide publicar íntegra la segunda edición sin siquiera alusión a los textos y los autores de la primera. En función de lo que se ha venido exponiendo, quizás podamos darle a este hecho una explicación en el marco de la evolución del cuento español.

Los corpus de una antología y de otra son muy distintos: en el primer caso, predomina una tendencia intimista de exaltación de los sentimientos, en especial de la tristeza, la incomprensión y la soledad de los personajes. En el segundo caso, los sentimientos que definen la personalidad, mucho más trabajada, de los protagonistas son los mismos, pero esta vez la fuente de esos sentimientos debe buscarse muy a menudo en la situación social que viven. De manera que hay en esos años una evolución hacia un mayor compromiso ético y moral para con su época, que se traduce en una literatura mucho más elaborada a nivel expresivo y estilístico, para poder contar sin decir, y mucho más compleja también política y socialmente. Esto último no es tarea fácil de realizar si no se tiene un elevado dominio de la escritura y una gran capacidad de crítica y de abstracción. Así, mientras en los años cuarenta y cincuenta, efectivamente, fueron muchos los que se aventuraron en el cultivo del cuento con mayor o menor fortuna, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta ya empieza a ser tarea exclusiva de los escritores profesionales que adoptan una actitud crítica ante la sociedad y poseen las aptitudes necesarias para poder conjugar a este análisis social la necesidad estética que requiere toda obra literaria. Sería esta la razón por la que de una edición a otra se

---

<sup>274</sup>. Vid. prólogo a la tercera edición, *op. cit.*, p. 16.

constata un abandono casi completo de la exposición de las pasiones íntimas como hilo vertebrador, pero también de los cuentos en los que la crítica social y política era demasiado evidente, dando paso en los mismos autores a unos cuentos mucho más sutiles, característica esta que conlleva, irremediablemente, un mayor valor estético en la mayoría de los casos. El hecho de que se escogieran los cuentos de la segunda edición respondería precisamente a esta conciencia de encontrarnos ante escritores profesionales de cuento, con verdaderos cuentistas, que habían hecho de este género la piedra angular de su literatura, pero también a la necesidad de dejar constancia a través del cuento de las vicisitudes de una época histórica determinada y de una situación social que se derivó de ella. Por no hacer mención, obviamente, al gusto personal del antólogo, cuya personalidad ya hemos también estudiado. Esta hipótesis cobra una mayor fuerza si tenemos en cuenta la figura de Francisco García Pavón, pues él mismo, a través de su literatura, siempre sintió la necesidad de testimoniar, de guardar la memoria y el recuerdo de unas gentes que veían desdibujarse su esencia a causa de las circunstancias, y si bien sus libros, sobre todo los de cuentos (*Cuentos republicanos* y *Los liberales*), servían sutilmente como crónica de la época de posguerra, igualmente el segundo tomo de la antología ofrecía una muestra significativa de las inquietudes de estos hombres y mujeres. Pero no podemos olvidar tampoco las coordenadas literarias en las que se publica esta tercera edición. Ya se ha señalado que durante los últimos años sesenta y los setenta se conoce en España un retroceso en cuanto al cultivo del cuento, son menos los autores que lo emplean como vía de expresión literaria y hay un estancamiento en lo que se refiere al estilo. De esto debió ser consciente el antólogo y por este motivo prefirió fijar en la memoria del público lector una época de mayor esplendor para el género.

El único cambio importante, además de la ampliación de las bibliografías de los autores, pues todos continuaron su labor convirtiéndose en referentes importantísimos del cuento español, es la inclusión de un cuento de Vicente Soto, autor que contribuyó a la realización de la primera edición pero que no volvió a participar en la segunda. Ahora en este año 1976 aporta un nuevo título, “Que no cante Mamma Rosie” (pp. 156-174), una historia de negros inmigrantes en Londres. A esa ciudad es donde se trasladó Vicente Soto en 1954 y donde permanece todavía hoy. Está incluido en su libro *Casicuentos de Londres*, publicado en 1973 y galardonado con el premio Novelas y Cuentos. De “Los albaricoques”, una pieza que versa sobre la expulsión del paraíso de la infancia y del miedo que sienten los niños ante algo tan natural y motivo de alegría

infinita como un parto, pasamos a este de “Que no cante Mamma Rosie”, uno totalmente distinto. En el primero era destacable la ternura con la que se va narrando el despertar de los niños al mundo adulto, sin eximir la crueldad que estos profesan hacia las criaturas de la naturaleza. Pero es una narración lineal. “Que no cante Mamma Rosie” narra la historia del negro Samuel, de Trinidad, que llegó a Londres para trabajar descargando bultos en el puerto. Empieza el cuento con una descripción del espacio en el que se mueve, donde son muy importantes los adverbios “antes” y “ahora”. Poco a poco, se revela la figura del negro como un holgazán que no quiere trabajar, un alcohólico que extorsiona a Johanna, una chica que le mantiene a pesar de que él no hace otra cosa que pegarle. También está Mammá Rosie, la prima de Johanna, que actúa siempre de mediadora entre la pareja cuando estos se pelean. En la primera parte del cuento, lo que parecía ser un relato realista sobre el sentir de este personaje, que vaga sin rumbo por las calles de Londres embriagado no solo de alcohol sino de desesperación (ríe y llora al mismo tiempo), termina por convertirse en una fábula en la que el protagonista mantiene una conversación con un perro, también negro, que le sigue a todas partes. Gracias a esta conversación podemos conocer la historia de Samuel y Johanna y también la de Mammá Rosie, igual que conocemos la historia del perro, que decidió un día escaparse del lado de su ama porque le había puesto un nombre ridículo. La identificación del hombre y el animal se hace de forma inmediata; los dos andan perdidos, los dos están desesperados. Pero la tragedia sobreviene cuando, después de haberle mordido, el perro confiesa a Samuel que no es imposible que tenga la rabia. Es interesante la reflexión del perro acerca de la posibilidad de no tenerla, que es, según afirma, lo único que le mantiene con algo de esperanza. Es muy probable que esté rabioso, pues aunque nunca se resuelve en el cuento, el animal tiene todos los síntomas. Pero no saberlo le permite tener esperanzas, y eso es lo único que le da felicidad. A partir de entonces, paradójicamente, el relato es mucho más surrealista que cuando hablaban el hombre y el perro. El negro Samuel tiene todos los síntomas de la rabia, y al llegar a la casa donde le esperan Johanna y Mammá Rosie las escenas que se suceden son vertiginosas, no se sabe muy bien qué es cierto y qué es irreal. Desde el inicio del cuento Samuel está borracho, de manera que probablemente la escena con el perro, que se ha producido de forma tan nítida ante el lector, no sea sino una consecuencia de su propia imaginación, mientras que las que siguen, completamente desordenadas y en las que se entremezclan los sueños de unos y de otros, son lo que realmente muestra la vida de estos personajes tal y como es. El empleo del perspectivismo narrativo es muy

logrado en este caso. En definitiva, lo único que está claro para Samuel es su propio delirio, y no su vida real. No pueden prescindir unos personajes de otros, esto queda ejemplificado en la relación de amor-odio, o mejor, como dice el narrador, de angustia e interés, que tiene Mammá Rosie con su prima, que la consuela pero al tiempo le gustaría que desapareciese, no se sabe muy bien por qué. En cualquier caso, son unos seres inadaptados y desarraigados, que se sienten perdidos en una ciudad que no es la suya, en un mundo del que no quieren formar parte, y su desesperación les conduce, como le ocurre a Samuel y su trasunto, el perro negro, a no desear la buena suerte, sino simplemente a esperar no tenerla tan mala.

El cuento trata de una realidad que debía de ser ajena al lector español de los años setenta. Sin embargo, sirve como denuncia de la situación de determinados hombres, los emigrados, que no encuentran su lugar en una sociedad que no es la suya. Pero quizás el cuento vaya más allá y se trate justamente de la negativa de estos hombres y mujeres a aceptar su situación, lo que les lleva a una vida sin demasiadas esperanzas ni motivaciones. También aquí el psicologismo es importante, tal y como se extrae del hecho de que los pensamientos de unos y de otros se entremezclen para perfilar una realidad desordenada, que solo ellos mismos pueden entender: su diálogo con el perro, por absurdo que pueda parecer, es más claro y organizado que el diálogo con Johanna, que como dice el narrador, hablan a la vez, como si rezaran, y no se hacen caso el uno al otro porque no llegan a entenderse.

Con esta tercera edición, Francisco García Pavón deja claro el papel que le atribuye a la literatura. Vivió una época en la que lo más importante era luchar por la transmisión de ciertos valores que parecían perderse en una sociedad que no quería o no podía escuchar. Reeditando los cuentos de la segunda edición deja constancia de nuevo de sus intenciones de lucha por la expresión de ciertas dudas y ciertos desacuerdos. Eso es, en definitiva, lo que hace del cuento español una de las piezas clave de la literatura de los años cincuenta y sesenta para comprender su realidad, y con la antología, Francisco García Pavón parece haber querido asegurarse de que también podamos hacerlo los que la hemos heredado.

## 7. LOS PRIMEROS PASOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN

### Análisis del segundo tomo de la tercera edición

Si bien la tercera edición de la antología de Gredos constituye una reproducción de la publicada en 1966 (salvo la excepción antes mencionada de Vicente Soto), a mediados de los años ochenta Francisco García Pavón ya era consciente de que, a pesar de ofrecer un panorama bastante completo, no estaban todos los que eran. Así, en 1984 salía a la luz en el seno de la misma editorial un segundo volumen de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*<sup>275</sup>, esta vez con textos que habían sido publicados en España entre 1966 y 1980. Y decimos publicados y no escritos, porque, como veremos, en este segundo tomo se incluyen algunos de los nombres más representativos de la literatura que se cultivó en el exilio, y algunos de ellos eran contemporáneos a los cuentos publicados en las ediciones anteriores. Todo intento de clasificación es arriesgado, sobre todo cuando se trata de una obra tan heterogénea como la que constituye el tomo segundo de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* en lo que se refiere a la variedad de los temas y los rasgos estilísticos de cada una de las piezas que lo componen. Sin embargo, sí es interesante considerar, por un lado, a los autores nacidos entre 1900 y 1925 y que por tanto fueron compañeros de generación de aquellos que ya aparecieron en las primeras ediciones de la antología, y por otro, a los autores más jóvenes, los nacidos a partir de 1926 y que empiezan a publicar más tarde. De este modo, nos será posible establecer unos parámetros que nos permitan hablar de una evolución en la literatura española que tendría su reflejo en el cuento.

Con respecto a los integrantes del primer grupo es necesario atender, por un lado, a los cuentos de los autores exiliados, para ver cuáles fueron las divergencias con respecto a la literatura realizada dentro de nuestras fronteras. De ellos, con la excepción del cuento de Ramón J. Sender, destaca su compromiso ético con la sociedad y la historia, pero lo que les hace diferentes de sus contemporáneos, aquellos que vivieron lo que algunos historiadores han dado en llamar el exilio interior, es la denuncia explícita de ciertos comportamientos humanos y ciertos acontecimientos históricos y la crítica sin tapujos del régimen y sus valores; la posibilidad, en definitiva, de hablar abiertamente de la guerra civil y el franquismo como modo de evacuar el recuerdo de tan traumática

---

<sup>275</sup>. Todas las referencias de los cuentos aportadas en este capítulo pertenecen a la paginación de este segundo volumen de la tercera edición, *op. cit.*



experiencia y de dar una explicación al curso de los acontecimientos, algo que, como habíamos visto, ya empezaba a vislumbrarse en la literatura de los años sesenta. También hay que tener en cuenta las diferencias a nivel estilístico, pues si bien estos cuentos son muy distintos entre sí, todos tienen en común una marcada influencia de las literaturas extranjeras, que les permitieron superar por completo las líneas narrativas del realismo. Junto a ellos, encontramos otros cuatro autores que se declararon abiertamente afectos al régimen y participaron activamente en la vida cultural del país, todos de una gran calidad literaria y temáticamente alejados de toda apología al franquismo y sus valores. Únicamente el cuento de Manuel Halcón, “Lujo”, constituye una crítica a las juventudes socialistas, dejando entrever que pueden ser igual o más prejuiciosos que sus opositores conservadores. En los otros tres, es destacable sobre todo el sentido del humor con el que conciben sus cuentos Joaquín Calvo-Sotelo y Ángel Palomino y el populismo lingüístico empleado por Jesús Frago del Toro, un escritor que, si bien no se manifiesta en el cuento “La riada”, también hizo del sentido del humor una vía de expresión artística a través de su labor como humorista gráfico en determinadas revistas. Encontramos dos nombres que ya nos son familiares, los de Carmen Conde y Luis Romero, que no fueron incluidos en la segunda edición y sin embargo participan en este segundo tomo con dos cuentos mucho más comprometidos ideológicamente pero que mantienen, aunque con ligeros matices, los rasgos estilísticos propios de ambos autores. El resto de los nacidos antes de 1925 forman un grupo heterogéneo. Se mantienen la mayor parte, no obstante, en las líneas de un intimismo que ya destacamos en los autores anteriores, aunque elaborado con una mayor profundidad psicológica que conduce en ocasiones hacia un marcado existencialismo, pero no es menos relevante en estos casos cierta dosis de sentido del humor en el tratamiento de temas serios como la política o las relaciones humanas.

De entre los autores nacidos entre 1926 y 1948, es destacable la asimilación de tendencias foráneas, en especial de la literatura de Franz Kafka, a la hora de plantear cuestiones existenciales y conflictos internos del hombre con sus creencias o sus actitudes vitales. No son pocos los personajes que se ven envueltos en situaciones absurdamente aterradoras, unas veces provocadas por su propio psiquismo, como en el caso del protagonista de “Cercos de arena”, de José María Bermejo, y otras por moverse en un mundo cuyas reglas, dentro de la lógica del absurdo que rigió siempre las comunidades humanas creadas por el autor checo, los empujan a situaciones extremas, como sucede por ejemplo en “El gran espía del mundo”, de Juan José Plans. Para

finalizar, todavía se adivina en algunos de los autores incluidos en este segundo volumen un compromiso ético y político propio del realismo crítico; otros tienen como centro gravitatorio las pasiones humanas y la melancolía de un tiempo pasado, y los hay que retoman la línea del cuento tradicional para narrar una historia divertida o entrañable cuyo mensaje más allá de las palabras se deja a la competencia del lector.

El cuento en esta época, en definitiva, vuelve a la tendencia inicial de dispersión, tanto en temas como en estilo, que tuviera en el momento de realizar la primera recopilación, aunque esta vez los motivos para ello sean distintos. Si en la antología de 1959 era el intimismo la tendencia predominante, ello respondía al desarraigo intelectual que sufrió la literatura española de la inmediata posguerra y que obligó a los autores a recuperar vías de expresión buscándolas en la literatura pre-vanguardista, por no mencionar las limitaciones ideológicas que se impusieron. En esta ocasión, tras el paso de nuestros escritores por las veredas del compromiso social que fue necesario adoptar en la época de represión y las innovaciones estilísticas que ello exigía, a partir de los años sesenta vuelve a recuperarse esa necesidad de proyectar reflexiones y sentimientos que surgían del interior de la conciencia humana, y aunque sigue habiendo autores para los que el recuerdo de la guerra, de los años más duros del régimen y de las circunstancias políticas y sociales siguen siendo una prioridad, son muchos los que recuperan el placer de la escritura en sí misma y experimentan con su propio estilo sin otro objetivo que el de divertir o conmover al lector. En común tienen todos los autores el haber sido premiados con alguno de los galardones más prestigiosos en lo que se refiere a cuento: el premio Leopoldo Alas, el premio Hucha de Oro y Hucha de Plata, el premio La Felguera y el Gabriel Miró son los principales, aunque no hay que olvidar la creación y la celebración, durante estos años, del premio de cuentos Francisco García Pavón, prueba del reconocimiento que las letras españolas brindaron al creador de la antología. Así pues, parece que los criterios de selección respondieron más al hecho de que fueran cuentos o autores premiados que a que fueran cuentistas en un sentido estricto, pues como ya ocurriera en las ediciones anteriores, la mayoría de ellos son novelistas o poetas, con la inclusión de algún autor que fue casi exclusivamente dramaturgo y que tuvo a bien hacer alguna incursión en el género de la narrativa breve<sup>276</sup>. Generalmente, en sus textos se filtran algunos rasgos de los géneros en los que mejor se movían, prueba de la versatilidad del cuento (de la novela corta en Ramón J.

---

<sup>276</sup>. Se puede pensar, por ejemplo, en Joaquín Calvo-Sotelo o José María Rincón, cuya biografía y rasgos literarios principales se verán más adelante.

Sender, de la poesía en Carlos Murciano y del teatro en Joaquín Calvo-Sotelo), pero también los hay, como Antonio Pereira o Anastasio Fernández Sanjosé, que fueron cultivadores del relato breve casi en exclusiva. Constituyen todos ellos un primer paso hacia la reconstrucción de una sola línea literaria, que conjugue cuentistas de tendencias ideológicas y cursos vitales opuestos o sucesores unos de otros en el tiempo, con el fin de establecer los distintos caminos que finalmente convergen en uno solo, la historia del cuento español a partir de la guerra civil.

### **7.1. LA PRIMERA GENERACIÓN**

De entre todos los nombres que componen este segundo tomo, dos fueron ya incluidos en la edición de 1959, aunque no en las de 1966 y 1976. Reaparece el de Carmen Conde, más de veinte años después de haber contribuido a la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* con el lírico cuento “Torre de sombra”. “A los vivos y a los muertos” (pp. 99-102) es un cuento también de tono lírico por la expresividad de su prosa y la exaltación de los sentimientos de dos madres que han sido tocadas por la desgracia. El hijo de una ha muerto y acusa al de la otra de su asesinato. Situada en un pueblo y en una época lejana. La narración está salpicada de alusiones a la guerra fratricida, empezando por el mismo conflicto central, según el cual, los dos jóvenes, que eran amigos como lo eran las dos mujeres, se enemistaron por tener ambas ideologías contrarias. La idea principal es clara: todos habían sufrido la guerra, y si bien nadie sabe si efectivamente un chico mató al otro, lo que es cierto es que murió uno como podrían haber muerto los dos, porque no fueron los hombres los que mataban, sino las ideas. Se resuelve el cuento con un hecho sobrenatural que solo presencian las dos mujeres, la aparición del hijo fallecido. El título hace referencia a la tragedia que una guerra supone para todos, para los vivos y para la memoria de los muertos. Las particularidades expresivas del género poético se filtran también en la prosa de Carmen Conde. Fue una autora que prefirió dejar el cuento para la literatura infantil, habiendo publicado numerosos libros para niños a lo largo de su carrera. El hecho de que se incluya esta pieza en la antología puede demostrar que sus rasgos estilísticos no siempre se acomodaron a las tendencias literarias del mediosiglo en lo que se refiere a cuento, pero en este año 1984, en el que la libertad de expresión es absoluta y la heterogeneidad de estilo un hecho, Carmen Conde volvió a sentirse a gusto en el ámbito del cuento para adultos, del cuento como instrumento de crítica y análisis del hombre y la sociedad.

Luis Romero es el otro autor que reaparece en esta antología casi dos décadas después con un cuento que poco tiene que ver, en contenido y forma, con el primero que publicara en esta colección, “El mar”. Este, cargado de un gran lirismo, es un relato lineal en el que la simbología adquiere un papel muy importante y en el que las imágenes poéticas y el tono melancólico le confieren una gran importancia a los sentimientos de los personajes, marcados por la tristeza y la derrota. Luis Romero iría encaminando su literatura hacia la exploración del tema de la guerra civil, hasta convertirlo en uno de sus mayores intereses. Ya mencionó Eduardo Tijeras<sup>277</sup> que Romero se caracterizaba por sus relatos de traza realista y testimonial. “El día que terminó la guerra” (pp. 151-165) es un cuento en el que, ya desde el título, el conflicto entre los españoles es el tema que vertebrará no solo la narración, sino también el comportamiento de los personajes. El narrador es un hombre que desde la distancia temporal explica lo que le aconteció a él y a su familia el día que terminó la guerra, un día y unos hechos que marcarían para siempre su vida, la de sus padres y también la de sus hijos, aunque estos nunca llegaran a saberlo. Aunque no se desmarca de las líneas del realismo, Luis Romero rompe la estructura narrativa lineal para ofrecer un relato fragmentado en el que el lector, igual que el protagonista niño, debe ir recomponiendo las piezas que constituye el rompecabezas que quita el sueño a sus padres, y como todo niño, sin necesidad de que el narrador lo mencione explícitamente, el lector va comprendiendo qué es lo que sucedió aquel día y el por qué del comportamiento de su padre, al que una muerte prematura le impidió ver cumplido el sueño que finalmente realizaría su hijo. El protagonista pasó su infancia con sus padres en una pequeña granja en el monte, donde por su localización llegaron a pedir ayuda muchos hombres que huían del frente o que se escondían del enemigo. Entre ellos, un desertor que estuvo varias semanas escondido en el pajar bajo amenaza de matarlos si no le encubrían. El día que terminó la guerra llegaron dos soldados que también les obligaron a prestarles ayuda a cambio de no hacerles daño, y se comportaron estos últimos, la noche que pasaron allí, de manera grosera y abusando de su condición de hombres armados. El padre del protagonista estaba todavía desaparecido, y no regresaría hasta algunos días después. Partieron los hombres a la mañana siguiente llevándose la mula de la familia, y al mismo tiempo desapareció el desertor. Tras la vuelta, el padre, con las consecuentes dificultades de adaptación a la nueva vida que conlleva todo paso por el frente, dedicó

---

<sup>277</sup>. *Op. cit.*, p. 56.

sus últimos años a rastrear el monte y a vigilar a todos cuantos se acercaban. Esta actitud se revela extraña a ojos del lector y del niño, que sin embargo acata sus órdenes y va comprendiendo lo que sucede a medida que se va haciendo hombre. Solo al final del relato el narrador habla de conciencia, una conciencia que le lleva a confesarse ante un párroco al que le cuenta la historia que se nos ha ido revelando como si hubiéramos ido tirando de un hilo: sabemos que en determinado momento, ya muerto el progenitor, oyen un coche cerca de sus tierras, y poco después abandonan madre e hijo la casa para no volver más. En la ciudad el hombre prospera, y es entonces, cuando todo le va bien, cuando recuerda las palabras de su padre antes de morir: siempre, de una forma u otra, se hace justicia. Así, sabemos que lo que ocurrió esa noche es que el desertor salió tras los soldados, los mató cerca de la fuente tantas veces vigilada por él y su padre y les robó las maletas que llevaban llenas de dinero. No debió poder cargar con ellas, así que pensó con acierto el padre que debió enterrarlas. Volvió al lugar años después para recuperarlas, siendo el protagonista ya un hombre, y como hombre lo mató y le robó a su vez la fortuna, con la que se trasladó a la ciudad y vivió holgadamente el resto de su vida. De aquellos años esperando le quedó la paciencia y la sangre fría requerida si se quiere triunfar en los negocios, y ninguna conciencia de haber obrado mal, pues tal y como dijo su padre, el destino del desertor, si hubiera sido la justicia quien diera con él, habría sido el mismo. Finalmente decide confesarse, en cierto modo, para que esa justicia implacable no se vuelva contra él. El sentimiento de miedo que atraviesa la primera parte de la narración, la que corresponde al recuerdo de sus años de infancia, poco a poco se va convirtiendo en una neutralidad de carácter que se filtra a través de la narración y que le proporciona la templanza necesaria para disparar a un hombre y matarlo en beneficio propio. No sabemos a ciencia cierta a qué bando pertenecía cada uno de los hombres (el desertor, los soldados que se arrancaron las insignias del uniforme, incluso su padre) aunque haya indicios en el cuento que nos permitan averiguarlo. Ni siquiera conocemos el nombre de ninguno, ni de ellos, ni el de la madre, ni el del protagonista. Sin embargo, para Luis Romero no debía ser un dato importante porque lo que parece ponerse de relieve en el relato es que los hombres, ante una circunstancia semejante, se convierten todos en cazadores y depredadores de unos para con otros, ofreciendo de nuevo una muestra del interés del autor por presentar un hombre-masa tipificado, ya no a nivel sentimental, como ocurría en “El mar”, sino a nivel histórico.

Pero es precisamente un narrador perteneciente al grupo de los escritores que padecieron el exilio el que abre este segundo tomo. A día de hoy, el nombre de RAMÓN J. SENDER<sup>278</sup> es un referente de la literatura española del siglo XX. A pesar de haber comenzado a publicar a los diecisiete años, en 1919, durante mucho tiempo fue una personalidad casi desconocida para el público de nuestro país por circunstancias sin duda ajenas a su voluntad. La guerra civil lo sorprendió con 34 años, con mujer e hijos. Estos se trasladaron a Zaragoza, zona franquista, y él se incorporó a las filas republicanas, ya que siempre estuvo comprometido con la causa obrera, habiendo formado parte de grupos anarquistas que llevaban a cabo acciones revolucionarias durante la dictadura de Primo de Rivera. Sin embargo, su mujer moriría a manos de las tropas franquistas tras ser torturada para que revelara el paradero de su marido, de manera que Ramón J. Sender abandonará España junto a sus hijos en 1938. Tras pasar por Francia y México, finalmente se instalará en los Estados Unidos, donde morirá dos años después de haber recuperado su nacionalidad española.

Su primera novela fue *Imán*, en 1930, donde se exponen algunos puntos de su ideología revolucionaria. La obra de Ramón J. Sender en los años posteriores a la guerra civil estará íntimamente ligada a su vida personal. El propio autor llegó a reconocer que algunas de sus obras, como *Crónica del Alba* (1942) o el segundo libro de la misma serie, *Hipogrifo violento* (1952), eran completamente autobiográficas, pues trataba en ellas de los años que pasó en un colegio religioso de Reus y se revelan como las novelas de iniciación de un joven que va comprendiendo las diferencias que existen entre la religión y la Iglesia.

---

<sup>278</sup>. Ramón J. Sender, (1902-1980). Hijo de terratenientes aragoneses acomodados (su madre era maestra y su padre secretario del Ayuntamiento de Huesca), empezó sus andanzas literarias con diecisiete años, época en la que vivía en las calles de Madrid. Su primera publicación fue precisamente un cuento, titulado "Las brujas del compromiso" que apareció en el diario *La Tribuna*. Siendo obligado por su padre a volver a Huesca (era menor de edad), se encargó de la dirección del diario *La Tierra*, de la asociación de labradores y ganaderos del Alto Aragón. A los veintiún años ingresó en el ejército para realizar el servicio militar, donde llegó al cargo de alférez de complemento en la guerra de Marruecos. Volvió en 1924 y trabajó como redactor y corrector en el diario *El Sol* hasta 1930. Su militancia política fue muy activa; en 1927 ingresó en la cárcel Modelo de Madrid por su oposición a la dictadura del general Primo de Rivera, y sus primeras novelas reflejan esta ideología revolucionaria. En 1935 consigue el premio Nacional de Narrativa con *Mister Witt en el Cantón*. Al empezar la guerra civil se incorporó a las filas del ejército republicano, pero al recibir la noticia de la muerte de su mujer pasó a Francia con el objetivo de recuperar a sus hijos. Lo consiguió gracias a la ayuda de la Cruz Roja Internacional y se reunió con ellos en Bayona. Los dejó al cargo de dos chicas aragonesas y volvió al frente, pero la situación había cambiado y dentro mismo del ejército republicano había fuertes discrepancias entre sindicalistas, anarquistas y comunistas. Abandonó España definitivamente en 1938, y después de pasar por Francia y México se instaló en Estados Unidos, donde fue profesor de literatura. Durante la guerra, el Gobierno Republicano lo había enviado a ese país como conferenciante para exponer la causa republicana, de manera que debía tener allí buenos amigos. Regresó a España en 1976, cuando le concedieron el premio Planeta, pero nunca volvería a vivir en su país de forma definitiva. Murió en San Diego a los 78 años.

La gran aportación de Sender a la narrativa en torno a la guerra civil fue su *Réquiem por un campesino español*, o como se tituló en un principio, *Mosén Millán*. Con este título fue publicada en 1953, pero en 1960 el autor se lo cambiaría por el definitivo, nombre con el que se conoce hoy día esta novela corta. En lo que se refiere a cuento, es una tarea harto difícil establecer unas líneas generales que definan la narrativa de Ramón J. Sender. Así lo afirma Erna Brandenberger<sup>279</sup>, y añade que la verdadera aportación de este autor al género es el libro titulado *La llave* (1960). Sin embargo, cabría advertir que la dificultad reside en que los cuentos de Ramón J. Sender no son cuentos en el sentido más estricto de la palabra, o por lo menos no todos los que se han considerado como tales. El mismo autor hablaba casi siempre de ellos como novelas, y esta idea cobra fuerza con el hecho de que Ramón J. Sender fue un excelente novelista, pero la mayoría de sus obras pueden perfectamente enmarcarse en el género de novela corta: el propio *Réquiem por un campesino español* apenas supera las cien páginas, y cabe decir que el ritmo y la tensión con la que está narrada la historia de Mosén Millán estaría más cerca del cuento que de la novela. Pocas veces aparece el término “relato” en sus títulos y nunca el de “cuento”; él habla de “narraciones” o simplemente de “novelas”<sup>280</sup>.

Un análisis detenido del texto incluido en el segundo tomo de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, “La terraza” (pp. 11-52), nos ayudará a demostrar esta afirmación. Se trata de un texto largo como cuento y corto como novela; sin embargo, algunos de los rasgos narrativos nos permiten enmarcarlo en el segundo género. Bebe de las influencias de la narrativa norteamericana, no solo por su ubicación espacial, sino también por las características estilísticas que presenta, como por ejemplo la alternancia de descripción y diálogo en la que el narrador entremezcla el pensamiento de los protagonistas, creando de este modo su personalidad y no permitiendo que sean ellos mismos los que, a través de sus palabras la perfilen. Poco se deja, por tanto, a la capacidad analítica del lector, que venía siendo tan importante en la literatura española de esos años. Tampoco existe la tensión que debe de haber en todo cuento, sino que se abren tres frentes narrativos que podrían constituir tres tramas distintas, pero finalmente una solo sirve como punto de partida de otra. Así, se empieza hablando del testamento de Miss Slingsby, en el que la anciana disponía cosas tan extrañas como dejar parte de

---

<sup>279</sup>. *Op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>280</sup>. “La terraza” es un cuento incluido en *Novelas ejemplares de Cíbola*, publicado en 1961. Como vemos, el propio autor las considera “novelas”, aunque en este caso lo sean en un sentido cervantino.

su fortuna a su perro, a su gato y a su loro, parte a los criados y otra, mucho mayor, a un sanatorio de enfermos mentales. Disponía asimismo que una vez al mes se celebrase en el centro clínico un baile con personas ajenas a la institución, para así animar, según la fallecida, la vida de esos pobres desgraciados. Durante la lectura del documento se advierte de que el chófer recibirá considerablemente menos dinero que el resto de empleados, y que el depositario y administrador de los bienes será Mr. Arner, su abogado. A continuación el punto de vista narrativo se focaliza en dicho abogado, que decide acudir al primero de esos bailes y que va pensando todo el tiempo en cómo invertir mejor el dinero de la difunta. Pasamos entonces a conocer la historia de misstress Strolheim, una paciente que asegura estar loca solamente dos o tres veces al mes, los días lunares, y cómo durante uno de esos períodos intentó asesinar a su marido, por lo que ahora estaba recluida en el sanatorio. Se abre la posibilidad, en la conversación que mantienen los dos personajes, de un intento de seducción o más bien de sacar provecho de la situación de la chica, pero no se consuma en ningún momento. No hay por tanto circularidad (la funcionalidad del clavo en la pared de la que hablaba Chéjov), pues si bien al lector se le despierta la curiosidad por saber por qué motivo la anciana señora Slingsby dispone todas esas cláusulas en el testamento no hay más explicación que la excentricidad y la solidaridad para con los desfavorecidos. Tampoco sabemos cuál es el motivo de que al chófer le haya dejado tan solo quinientos dólares, aunque probablemente la señora sabía de su historia de amor con la doncella, a la que le deja mucho más, y es una forma de precipitar un enlace matrimonial al que a lo mejor él no se prestaba. El caso es que las distintas historias de los distintos personajes no sirven sino de nexo para el desarrollo de la narración, como sucede en las novelas, y además el texto está lleno de digresiones, como es propio de este género. Es cierto que su relativamente limitada extensión le permitiría estar entre los textos que la modernidad cataloga como cuentos, y no es de extrañar que así lo considerase García Pavón, para quien la definición de cuento no va más allá del concepto de brevedad. Pero discrepamos aquí con el antólogo, pues si bien el texto necesitaría todavía algunas páginas para poder ser considerado una novela corta, su disposición interna responde a las características de este género.



“La vida por la opinión” (pp. 85-97), de FRANCISCO AYALA<sup>281</sup>, no parece, como el propio narrador advierte desde el principio, un cuento. “Esto no son cuentos” dice, aunque podrían haberlo sido por lo inverosímil de las vidas de dos hombres con los que el narrador se cruzó en el exilio en Río de Janeiro. Se trata de un texto que bien podría incluirse en el género ensayístico en el que Francisco Ayala parece querer rememorar una parte de la historia de España, como fue el abandono que sufrió por parte de las grandes potencias democráticas europeas y que fue causa del exilio de mucha gente que había sobrevivido a la guerra. Es el último de los cinco cuentos de *La cabeza del cordero* (1949), significativamente: las historias que en él se cuentan tienen lugar en los últimos coletazos del conflicto. Tras algunas consideraciones acerca del carácter español, que según él es tan obcecado que no logramos aprender nunca de nuestros errores y distinguir la política de la moral, reflexiona acerca del doble desengaño que sufrieron los vencidos, primero al perder la guerra y luego al sentirse abandonados por los laboristas ingleses, los socialistas rusos y los aliados, que con tanto arrojo habían liberado Europa del yugo del fascismo. El primero de los hombres cuya historia se nos cuenta es un joven maestro de escuela que sobrevivió como pudo, escondiéndose de las autoridades y trabajando por diversos pueblos manchegos y andaluces a cambio de un plato de comida, que finalmente logró embarcarse a América habiendo perdido en España a toda su familia. El segundo hombre, también maestro, cuenta una historia mucho más extraña: durante nueve años, los tres de la guerra y los seis que la siguieron hasta el triunfo de los aliados en 1945, vivió metido en un agujero excavado en el suelo de su casa y convenientemente camuflado, teniendo como único entretenimiento ir anotando en un cuaderno palabras extrañas que encontraba en el diccionario y logrando como resultado un galimatías sin sentido. Lejos de victimizarlo, Ayala afirma que gozaba de los placeres que ya describiera como única fuente de felicidad el Arcipreste de Hita, pues tenía sin trabajar manutención y gozaba de ayuntamiento con hembra

---

<sup>281</sup>. Francisco Ayala (Granada, 1906). Es sin duda una de las personalidades más importantes de las letras españolas del siglo XX. Estudió las carreras de Filosofía y Letras y Derecho en Madrid y a los veinte años ya había publicado dos novelas, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), ambas de corte tradicional. Entró en contacto poco después con las corrientes vanguardistas gracias a su colaboración con la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Durante el gobierno de la República consiguió una cátedra en Derecho Político, pero al empezar la guerra civil se marchó del país. Después de su paso por Francia, donde se encuentra con el auge del nazismo en Europa, pasa a Buenos Aires, ciudad que también debe abandonar por el régimen de Perón. Vive en Río de Janeiro durante un tiempo y finalmente se instala en Estados Unidos, donde trabajará como profesor universitario y continuará escribiendo. Su obra es muy extensa, pues oscila entre la literatura y la sociología. Vuelve a España por primera vez en 1960 y a partir de entonces visitará periódicamente nuestro país hasta que finalmente se instale en él. Desde 1983 es académico de número de la Real Academia Española.

placentera, ya que solo su mujer y su madre sabían que allí estaba. El alborozo que les produjo la noticia del triunfo de los laboristas ingleses propició una celebración en su casa, con una gran cena y por supuesto el encuentro amoroso entre el marido y la mujer. Pero como es sabido, poco hicieron los británicos por contribuir a la mejora de la situación española, y nuestro protagonista tuvo que quedarse en el agujero ahora con la preocupación de haber dejado a su mujer embarazada. Todo el mundo lo daba por desaparecido desde hacía años, de modo que el estado de su esposa podía levantar sospechas sobre su paradero, o lo que era aún peor para él, todo el mundo pensaría que la criatura era de otro, y eso no podría soportarlo una vez volviera a ser libre. De modo que, si no lo hizo por sus ideas, sí se jugó la vida y abandonó su país por lo que pudieran decir sus vecinos. No es un cuento en el sentido estricto del término (aunque el libro en el que se publicó, junto a otros cuatro cuentos, pertenezca a este género de la narrativa breve) y por lo tanto, no entraremos en consideraciones críticas acerca del estilo y los rasgos narrativos de “La vida por la opinión”, pues además hoy día la crítica y el público es unánime al considerar a Francisco Ayala uno de los mejores narradores de nuestro siglo, no solo por la fluidez de su pluma sino también por sus ideas magníficamente expuestas en sus escritos.

ILDEFONSO MANUEL GIL<sup>282</sup> es considerado como el patriarca de las letras aragonesas. Aunque este reconocimiento, como les ocurrió a tantos otros escritores, no le llegó hasta la década de los ochenta, cuando, después de haber ejercido la docencia universitaria en Estados Unidos, regresa a España para instalarse de nuevo en su ciudad natal. Ildefonso Manuel Gil fue sobretodo poeta, y así se le recuerda mayoritariamente en el ámbito de las letras españolas. Él mismo se definió como miembro de la generación del 36, y sus poemas de después de la guerra pueden incluirse en el marco de la llamada poesía social de posguerra. A ella pertenecen obras como *Poemas de dolor antiguo* (1945) o el *Homenaje a Goya* (1946), que en 1972 sería revisado y

---

<sup>282</sup>. Ildefonso Manuel Gil (Zaragoza, 1912-2003). Fue también narrador, ensayista y traductor. Se licenció en Madrid en Derecho y Filosofía y Letras. Durante la guerra civil estuvo siete meses encarcelado en Teruel, donde vivía entonces por ocupar un puesto de funcionario del Estado. Al terminar la contienda no pudo acceder a la docencia universitaria, de modo que en 1960, invitado y ayudado por su gran amigo Francisco Ayala, que ya entonces estaba en el exilio, se traslada a Estados Unidos para trabajar como profesor en el Brooklyn College y la City University de Nueva York. Regresa a España en 1982, y ese mismo año le es otorgado la Medalla de Oro de la Ciudad de Zaragoza, la de Santa Isabel de Portugal en 1993 y el premio Aragón de las Letras en 1992. En Nueva York fue miembro de número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y por tanto corresponsal de la Real Academia Española y miembro de esta a su regreso. Dirigió también la Institución Fernando el Católico desde 1985 hasta 1993. Su primer poemario fue *Borradores*, publicado en 1931. Tres años después publicaría *La voz cálida* en la revista *Literatura*, que había sido fundada por él y por el también escritor Ricardo Gullón.

publicado bajo el título *Luz sonreída, Goya, amarga luz*. También escribió una poesía más intimista, ya algunos años después, como la de *El tiempo recobrado* o *El incurable* (1950 y 1960).

Su narrativa estuvo ligada al tema de la guerra civil y la preocupación social. *La moneda en el suelo* (1951) trata de un violinista que pierde sus manos, que podría relacionarse perfectamente con la generación de aquellos a los que la guerra malogró la vida. Francisco García Pavón anota en su bibliografía tres títulos de cuentos en los que el término muerte es constante: *Muertes al atardecer*, *Historias de amor y de muerte* y *La muerte hizo su agosto*<sup>283</sup>. No es extraño que el tema de la muerte y la angustia que esta provoca esté constantemente presente en su obra, pues quizás el episodio más famoso de la vida de Ildefonso Manuel Gil sea el de los siete meses que pasó durante la guerra en la cárcel de Teruel. Allí se vio sometido a la tortura semanal de esperar las sacas de los falangistas con las que decidían quién iba a morir y quién podía continuar viviendo. Sin duda este hecho marcó para siempre su vida y ha quedado reflejado en varias de sus obras, entre ellas este cuento titulado “Siete días” (pp. 127-133). En él, un narrador protagonista va exponiendo sus reflexiones acerca de la guerra, cualquier guerra, y el miedo atroz al que están sometidos los que la sufren: “Podía tocarme cualquier amanecer” (p. 127). Toda la narración está en primera persona, como si fueran unas memorias que va dictando la conciencia del prisionero. Esta presencia constante del “yo” mantiene este cuento relacionado con el género poético, el más cultivado por Ildefonso Manuel Gil. Pero también lo hace la expresividad de las comparaciones de los hombres con las bestias, una animalización que les arrebató su condición de seres racionales, de seres humanos, en definitiva: los soldados como tigres al acecho, arañas inmóviles seguras de su presa o enjambre furioso de avispas; los presos como reses resignadas a la muerte que llevan escrita en su destino. A lo largo de todo el texto se vuelve a la idea de la arbitrariedad de la muerte, ya que el narrador sabe que una madrugada será su nombre el que aparezca en la lista, y entonces se pregunta cómo se comportará. Aquellos que, como él hasta entonces, sean indultados por la gracia de la suerte, sentirán culpa por seguir viviendo, por no ser ellos cuando podrían haberlo sido, y los que se van quizás se comporten como héroes desafiando al sargento o se derrumben en lágrimas y pidan clemencia. Se hace un recorrido por las reflexiones

---

<sup>283</sup>. Solo me ha sido posible encontrar la referencia de este último (Guara, Zaragoza, 1980), donde se incluye este cuento “Siete días” en la sección “Historias finales” junto con “Últimas luces” y “Los asesinos iban al *Tedeum*”.

acerca de la muerte, de la soledad a la que tiene derecho todo hombre en ese último segundo de su vida y del miedo, para terminar con la felicidad que siente aquel que no ha sido elegido, que desaparecerá de nuevo y quizás volverá a sentirse en siete días. Es un cuento donde se trata un tema duro, pero lo hace el narrador con las palabras justas y medidas y las imágenes precisas. La primera persona deja traslucir esa experiencia personal que vivió el escritor, por lo que probablemente lo que analiza su personaje es justo lo que él debió analizar una y otra vez durante los siete meses que permaneció encarcelado y a los que, afortunadamente, sobrevivió. Su prosa es de una gran fuerza expresiva y al lector consigue contagiarle esa agonía que provoca el saberse en manos del destino cuando es manejado por unos pocos, sean del bando que sean.

MANUEL ANDÚJAR<sup>284</sup> fue también una de las figuras más representativas del exilio español, pues toda su obra narrativa responde a sus reflexiones en torno a esta circunstancia, de la que fue testigo en primera persona, y en torno a la guerra civil, teniendo como nexo de unión el rechazo absoluto, tanto a nivel histórico como a nivel ético, de la violencia. Durante cuarenta años llevó a cabo una fructífera labor de creación, pero su obra no sería editada en España hasta el año 1986, gracias al inestimable esfuerzo de la editorial Alfaguara, cuando Manuel Andújar llevaba en nuestro país ya casi veinte años. Hoy puede encontrarse gran parte de su obra en el Archivo Documental de Temas y Autores de la Diputación de Jaén. Gerardo Piña-Rosales<sup>285</sup> realiza un estudio de su narrativa y clasifica en tres etapas literarias la vida de este autor. La primera corresponde a su estancia en Madrid durante la dictadura del general Primo de Rivera, en cuya experiencia se inspiraría para escribir su novela *Cristal herido*, publicada en 1945, que abriría el ciclo narrativo que el propio Andújar llamó *Lares y penares*. La segunda recoge los recuerdos del autor los años inmediatamente anteriores a la guerra, y a partir de ellos recrearía las historias de la

---

<sup>284</sup>. Manuel Andújar (Jaén, 1913- Madrid, 1994). Empezó a cursar en Málaga la carrera de Comercio, que debió interrumpir a causa de la poliomielitis. Retomará y terminará sus estudios en Madrid en 1932, donde se afilia al Partido Comunista, y hasta el inicio de la guerra civil trabajará en Lérida y después en Barcelona como administrativo. Durante la contienda ejerció como periodista hasta 1939, cuando al caer Cataluña pasó a Francia y estuvo recluido en el campo de concentración de Saint-Cyprien, experiencia que le dejaría profundamente marcado y en el que inscribiría su libro de crónicas *Saint-Cyprien, Plage. Campo de concentración*, publicado en 1942. Poco después se embarca hacia México y allí vivirá hasta su regreso, en 1967. En el exilio fue corresponsal de prensa y estuvo siempre en contacto con el mundo de la radio y la publicidad, además de dedicarse a la difusión cultural gracias a su colaboración en editoriales y publicaciones periódicas. En España trabaja en Alianza Editorial y compagina esta labor con la de escritor.

<sup>285</sup>. Gerardo Piña Rosales, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Albatros, Valencia, 1988; [ed. digital], <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02460064100026940700080/index.htm>>, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001.

trilogía *Vísperas*, con los libros *Llanura* (1947), *El vencido* (1949) y *El destino de Lázaro* (1959). La última etapa corresponde al exilio, y a esta pertenecen muchos de sus cuentos. Después de pasar por el campo de concentración francés de Saint-Cyprien, se embarca junto a otros españoles hacia México, donde el gobierno había abierto las fronteras a los republicanos españoles. Allí pasará gran parte de sus años como refugiado político, salvo un año que vivirá en Santiago de Chile. Colaboró activamente en la vida cultural de su país de acogida, pero el tema de España es un asunto recurrente en su literatura, erigiéndose en el exilio como uno de los principales mantenedores de la memoria de sus gentes. Ello lo demuestra además el hecho de que en 1946 es nombrado gerente de la prestigiosa librería mexicana Juárez y de la importante editorial Fondo de Cultura Económica, y junto a José Ramón Arana fundará en dicho país la revista *Las Españas*, cuyo título ya es suficientemente sugerente. Si bien es España su centro de atención durante los años que tuvo que pasar fuera de nuestro país, a su regreso la realidad hispanoamericana empezará a ser poco a poco también objeto de observación y análisis en su literatura. Siempre hubo una profunda conciencia social en sus escritos, hasta el punto de que puede adivinarse un afán moralizador en la literatura de Andújar basándose en la omnipresente dualidad entre poder y desposesión, riqueza y miseria. El cuento que se incluye en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II*, “Un abril, aquella primavera” (pp. 134-143), forma parte de su libro *Los lugares vacíos*, publicado en 1971, en el que el tema de la guerra civil, el exilio y el regreso vertebran la unidad del volumen. En él, con una prosa algo barroca, los pensamientos del padre Ciriaco van dando forma a la angustia que le provoca la frustración al recordar lo que ha sido su vida el día de su sesenta cumpleaños. Se abre la narración con una descripción sugerente de la gente en primavera, feliz, sin preocupaciones aparentes; solo él, en sus tribulaciones, siente crecer la angustia en su interior. Reconoce que ni siquiera él mismo soporta su estampa. A través de su pensamiento transmite al lector la opinión que su hermano pequeño tiene de él, quien no duda en recordarle que sus ideas son arcaicas y que ha echado a perder su vida bajo una apariencia de virtud que de cristiana tiene únicamente el celibato que ha mantenido, puesto que se posicionó, como todos los miembros de la Iglesia y la institución en sí, del lado de los que en su nombre decían haber salvado España, y en su nombre absolvió a los que mataron y negó el asilo a viudas y huérfanos. Su vehemente defensa termina convirtiéndose en un atropellado tartamudeo ante el silencio irónico de su hermano. También el azoramiento le impide razonar con su cuñada cuando esta, siendo consciente de su imposibilidad biológica de

tener hijos, le cuenta en secreto de confesión que para compensar a su marido de esta carencia no duda en tenerlo satisfecho en lo que se refiere a deberes conyugales, evitando así la tentación de buscar otra mujer que le diera lo que ella no puede ofrecerle. Sus remordimientos llegan hasta el punto de sentirse acosado ante la mirada de un transeúnte de aspecto desaliñado, con el que mantiene una conversación imaginaria en la que, si bien se convence de que sus argumentos son irrefutables ante los que posiblemente le diera aquel existencialista cínico, como él lo llama, que en su mente exalta los placeres de la carne y del libre albedrío, en lo más hondo de su conciencia descubre que todo ello se lo está diciendo a sí mismo. Por fin, un abril, aquella primavera, a sus sesenta años recién cumplidos, toma la determinación de abandonarlo todo y huir de su vida, aunque probablemente no pueda hacerlo de su pasado.

Y finalmente, cerrando este grupo, ANTONIO FERRES<sup>286</sup>. Sus libros de cuentos pertenecen ya a la época de la Transición, período en el que, según las afirmaciones de Constantino Bértolo, su literatura va tornándose poco a poco más imaginativa y se va alejando formal y temáticamente de sus primeras obras, incluso si el recuerdo de la dictadura y la historia más reciente de España recorre siempre sus páginas aunque sea como motivo aparentemente secundario<sup>287</sup>. Esto es lo que ocurre en el cuento “La mujer de la cicatriz en la cara” (pp. 227-248). El motivo principal es la obsesión del protagonista por una mujer con la que se cruza en el autobús, que tiene una cicatriz que le recorre media cara y que a él se le asemeja a una vulva. El discurso, que arranca desde la psiquis del protagonista y que desubica inicialmente al lector, alterna con naturalidad las percepciones del mundo tangible, su imaginación y sus recuerdos, y los hilvana para formar una única realidad, la suya propia. Se da así un brusco contraste entre lo que el hombre es y lo que parece ser ante los ojos de todos, y él mismo se ríe pensando que nadie lo conoce en realidad. Aparentemente, es un respetable profesor de historia, que mientras sus palabras reconstruyen para su auditorio las escenas cotidianas que debieron desarrollarse en el paleolítico, cuando unos hombres dibujaban en la pared

---

<sup>286</sup>. Antonio Ferres (Madrid, 1924). Fue uno de los estandartes literarios del realismo social. Es otro de tantos escritores que vivió el exilio, desde 1964, año en que abandona España, tal y como el reconoce, por miedo, hasta 1976, período durante el cual trabajó como periodista y profesor de Literatura española en México y Estados Unidos. En los últimos años está viendo cómo su obra va recuperándose poco a poco para engrosar las listas bibliográficas de la literatura de nuestro país, pero su bautizo en el mundo de la creación fue con el cuento “Cine de barrio”, con el que ganó el premio Sésamo en 1957. Sin embargo, su verdadera consagración llegaría con *La piqueta* (1959), una novela inscrita en la línea de la literatura social. Le siguen una larga lista de obras en las que el motivo principal fue su compromiso político, a favor del cual los escritores socialrealistas abandonaron el compromiso estético.

<sup>287</sup>. Constantino Bértolo, “Una memoria activa: Antonio Ferres y el realismo social”, *Lateral, revista de cultura*, 130, 2005, pp. 14-15.

a los animales que iban a cazar, su mente va identificándose con ese cazador seguro de alcanzar el alma y el cuerpo de su presa, que ahora es la mujer de la cicatriz en la cara. Poco después se filtran sus recuerdos, los de un niño que creció en la dictadura con un padre que encarnaba sus valores, por lo que el relato parece estar rasgado por la cicatriz de la ausencia de libertades. Igual que los manifestantes con los que se cruza y a los que se une le parecen niños jugando a ser libres, también él, persiguiendo a su presa, se siente libre. El cuento está lleno de referencias al régimen, a Franco, y a la época en que se inscribe, la que llegó tras la muerte del dictador. Incluso en su clase establece un símil entre las glaciaciones que sorprendieron a los mamuts sin que pudieran reaccionar y el avance de los fascismos, y ve desencantado cómo estos comentarios no provocan mella en su auditorio, compuesto por jóvenes tan ajenos al sufrimiento de los años precedentes.

Si bien es cierto que se aleja formalmente del realismo de los primeros años, Antonio Ferres no abandona nunca la actitud crítica y testimonial en su literatura, y aunque pueda parecer que el tema principal es la demencia de este respetable profesor que fuera de las aulas se cree cazador, podría tomarse como una metáfora de la liberación que supuso la muerte de Franco, aunque algo desordenada por la falta de orientación de las juventudes. Sorprendido en mitad del curso por sus fantasías, reconoce que no tiene más remedio que volver a las glaciaciones, es decir, tiene que volver a la realidad, aunque sienta que poco tiene que ver con él. Pero fuera de las aulas es libre, siente que puede cumplir los deseos coartados y que la mujer de la cicatriz es la realidad que les habían arrebatado, marcada por una profunda herida, pero hermosa al fin y al cabo. Se trata de un cuento de acusado simbolismo, subrayado por el lirismo de sus identificaciones, que se prestaría a un análisis posterior más amplio. Pero lo importante es subrayar la conciencia histórica y social de su autor y su sutileza al inscribirla en un relato que a priori parece que nada tiene que ver con la historia de España, y sobre todo la reivindicación de las libertades individuales transmitidas a través del pronombre de primera persona “yo”, repetido por la mente del protagonista hasta el delirio.

Junto a Carmen Conde y Luis Romero y paralelamente a los exiliados, se incluyen en el índice de esta antología de 1984 escritores que realizaron su labor dentro de nuestras fronteras durante el mismo periodo. Algunos de ellos se declararon abiertamente franquistas, hubo otros cuya trayectoria vital y profesional permite pensar que también fueron simpatizantes del régimen y algunos, la mayoría, simplemente se

resignaron ante la situación que les tocó vivir. En los cuentos de estos autores por norma general no se trasluce ideología política alguna, salvo la excepción mencionada de Manuel Halcón y quizás la de Ramón Carnicer, aunque en este caso es más una burla a la condición del hombre como ser político que esencialmente una crítica. Predominan los temas intimistas en los que la imposibilidad de realización de los personajes viene dada por unos límites psicológicos que ellos mismos se imponen y no tanto por circunstancias externas, aunque no puede obviarse en esta época ya una mayor tendencia hacia el sentido del humor y la recreación de creencias y tradiciones populares.

El cuento de Manuel Halcón, “Lujo” (pp. 52-59), quiere mostrar la imposibilidad de traspasar ideológicamente las barreras sociales que fragmentan la sociedad contemporánea. MANUEL HALCÓN<sup>288</sup> fue un hombre de ideología compleja, pues si bien fue siempre afín al régimen franquista, sus ideas profundamente monárquicas lo alejaron poco a poco de los estamentos del poder, de los que también formó parte. En su libro de cuentos *Fin de raza* (1927), preludia ya lo que sería un lugar común en su literatura: la paulatina transformación del mundo aristocrático tal y como él lo conoció. Rogelio Reyes, Director de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras, habla de las constantes de su obra en un discurso pronunciado en el homenaje al escritor sevillano que le rindió el Ateneo de Sevilla. Dijo de él que fue un hombre de honda vocación rural, pero que también supo apreciar la vida de las ciudades, atrayente y complementaria a esta primera del campo, logrando así el distanciamiento necesario

---

<sup>288</sup>. Manuel Halcón (Sevilla, 1903- Madrid, 1989). Algunas ediciones señalan como fecha de su nacimiento el año 1900. Nos inclinamos por 1903 ya que es la que ofrece Francisco García Pavón y también la que figura en el Ateneo de Sevilla, entidad a la que el autor pertenecía. Manuel Halcón fue un hombre del régimen, descendiente de una familia aristócrata, los Marqueses de San Gil, y primo del poeta Fernando Villalón, de cuya obra realizó varios estudios. Durante los años veinte ejerció como periodista en diarios como *El Liberal*, *Noticiero de Sevilla*, *Mediodía*, *Letras*, y en 1925 le llegaría su primer éxito literario: consiguió con su novela *Hombre que espera* el premio Ateneo de Sevilla. Su primer libro de relatos, *Fin de raza*, es de 1927. Durante la guerra civil colaboró y más tarde llegaría a dirigir la Revista Nacional de Falange, *Vértice*, y obtendría el premio Unidad por sus crónicas de guerra. A partir de 1939 fue subdirector de *ABC*, y entre 1940 y 1966 dirigió la revista *Semana* combinando su faceta de periodista con su vocación literaria. Su novela más famosa fue *Las aventuras de Juan Lucas*, publicada en 1944 y adaptada posteriormente para la gran pantalla; en 1951 publicó la novela corta *Los pasos de Mary* y un volumen de cuentos titulado *Narraciones* en 1959. También escribió teatro, en 1950 *La Condesa de la Banda* y en 1953 *Salto al cielo*, adaptación esta de su novela publicada el mismo año *La gran borrachera*. Con *Monólogo de una mujer fría*, de 1960, ganó el premio Nacional de Literatura y le valió su ingreso en la Real Academia Española. Pero no fueron únicamente la literatura y el periodismo el centro de sus intereses, sino que también ocupó en el gobierno los cargos de Canciller de la Hispanidad, Consejero Nacional y Procurador en Cortes, aunque tuvo que cesar debido a sus ideas monárquicas. Murió de forma trágica en 1989 a causa de un disparo en su apartamento de Madrid.



que le permitió convertirse en agudo observador de un mundo en decadencia<sup>289</sup>. Siguiendo para sus planteamientos narrativos las premisas del realismo tradicional, vertió su mirada crítica sobre los estamentos de la burguesía rural y el campesinado, pues su transformación significaba no solo la pérdida de cierta organización social, sino toda una forma de ver el mundo y de entender la vida. Ello lo logró gracias al distanciamiento, a ese esfuerzo por conseguir un desclasamiento mental, utilizando palabras de Reyes, que le permitió realizar un retrato de estas gentes, de las que siempre se sintió muy cercano a pesar de sus orígenes aristocráticos. Esto, salvando las distancias ideológicas con los otros autores, le permitió estar en consonancia con la literatura del realismo social. Sin embargo, lo que él lamentaba a través de sus escritos era precisamente la progresiva pérdida de poder de los nobles terratenientes debido a las corrientes ideológicas que entonces hacían bascular los cimientos europeos y que, según él, significaba la desaparición de un modelo de sociedad vinculada a la tierra.

El cuento que se incluye en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II* plantea esta incompreensión entre unos estamentos sociales y otros. Un periodista de un diario local va a entrevistarse con el señor Pentecostés, hombre rico hecho a sí mismo que vive en medio del lujo que ha logrado a fuerza de trabajo. El joven es presentado por el narrador como un comunista-marxistaleninista de cándida pureza política, y este personaje define su diario como una publicación de ideología socialista-burguesa en la que no siempre son bien vistas sus opiniones. El periodista entra dispuesto a plantearle una serie de preguntas acerca de la necesidad y la función del lujo, pero el señor Pentecostés no piensa en perder el tiempo con él, sino que le da las respuestas redactadas y le dice que acomode las preguntas a ellas. El joven rechaza las cuartillas que se le ofrecen y sale del despacho, pero antes de irse de la lujosa casa invita a la secretaria del dueño a ir al cine el sábado por la tarde. Sorprendentemente, pues en una primera toma de contacto ni siquiera lo miró, ella acepta. Empieza entonces lo que podría ser un juego sentimental que terminará con el enamoramiento de los dos jóvenes, o eso al menos es lo que parece. En el momento del primer beso, ellos ya no son el joven periodista de ideas comunistas y la secretaria del adinerado señor Pentecostés, sino Juan Benítez y María Jesús, realizando el autor una personificación que individualiza a los personajes a través del amor y la sensualidad. Habiendo roto la barrera de la intimidad, poco a poco se van conociendo y discuten acerca de la lacra de

---

<sup>289</sup>. Rogelio Reyes, *Discurso de apertura de la Sesión dedicada a la memoria ateneísta Manuel Halcón*, Ateneo de Sevilla, Sevilla, 11 de noviembre de 2003.

la herencia material, como defiende Juan, pero también la lacra de la herencia ideológica. Se plantea el dilema principal: se preguntan los amantes qué es más nocivo para el progreso, si el privilegio de unos pocos a heredar fortunas familiares sin merecerlo más que por el solo hecho de haber nacido en tal o cual casa, aunque sea sin ningún tipo de talento, o la suerte de adquirir en herencia el talento y la inteligencia que permite, en algunos casos, alcanzar también la fortuna material. Juan Benítez odia a los ricos que nacen siéndolo, como él mismo afirma, aunque tengan talento y trabajen. El jefe de María Jesús era hijo del barrendero del municipio, y aun así heredó el suficiente talento como para saber de quién o de qué sacar provecho. El caso de ella es el inverso: hija de condes, como le confiesa a Juan, debe trabajar para ellos porque estos se arruinaron. La conclusión es que, finalmente, somos lo que somos en el momento de nacer, o al menos esa parece ser la ideología del protagonista. Por supuesto al final este se revela antipático a ojos del lector al dejar a María Jesús por no aceptar lo que ella es, con lo que las ideas de Manuel Halcón quedan de este modo muy bien perfiladas, pues, al parecer, tampoco aquellos que luchan por el cambio social están dispuestos a abandonar prejuicios. El cuento, como ya apuntó Reyes al referirse a la literatura de este autor, sigue las líneas narrativas realistas, y el lector va conociendo a los personajes a través del diálogo. Manuel Halcón es uno más de tantos autores aceptados por la crítica de su tiempo, pero prácticamente desconocido por el gran público, incluso por el contemporáneo. El propio García Pavón ha reconocido en el prólogo a esta edición que muchos de los autores mayores no habían sido recogidos antes por desconocimiento de su obra. Así les sucedió a muchos que, a pesar de la calidad de su literatura, al terminar el franquismo fueron prácticamente olvidados, probablemente por esa tendencia de la sociedad española a rechazar todo lo que recordara el doloroso pasado inmediato. Él fue consciente de ello, y sin embargo en su último libro de cuentos, *Cuentos del buen ánimo* (1979), el mismo título ya mostraba la visión esperanzada de un escritor que se sentía entonces injustamente olvidado incluso por la crítica en esos primeros años de democracia. No sabemos si efectivamente Francisco García Pavón desconocía la obra de este autor, lo cual se revela como algo extraño debido al notable éxito de crítica que Manuel Halcón había adquirido ya en 1960, cuando le fue concedido el premio Nacional de Literatura. Es cierto que, como tantos otros, Halcón fue más novelista que cuentista y ahí podría estar una de las claves. Pero no podemos descartar, no obstante, las razones ideológicas, pues a ese nivel ambos escritores se encontraban muy alejados el uno del otro. En este año 1984 la conciencia social y ética ya no era la exigencia

primordial, de manera que volvemos de nuevo a la intención de ofrecer un panorama cuanto más amplio mejor de la situación del cuento español del siglo XX.

De tono y estilo muy distintos, aunque en este caso con la política como motivo principal, es el cuento de Ramón Carnicer. A pesar de no haber sido incluido en el *Catálogo de escritores de Castilla y León* editado por la Junta<sup>290</sup>, RAMÓN CARNICER<sup>291</sup> es uno de los escritores más populares de esta comunidad. A lo largo de su vida académica realizó una activa y provechosa labor docente, que sin embargo abandonó para dedicarse enteramente a la literatura en 1972. Su andadura en el mundo de las letras había comenzado varios años antes, y precisamente cultivando el cuento: en 1961 es galardonado con el prestigioso premio Leopoldo Alas por su libro *Cuentos de ayer y de hoy*. Sin embargo no engrosará su bibliografía en lo que a cuento se refiere, lo cual no deja de ser digno de lamentar. Entre sus intereses, los efectos inevitables del progreso en la vida de los hombres, que no siempre están a la altura de tales acontecimientos. Uno de sus cuentos más famosos es “El cerebro electrónico”, pieza que abre el volumen *Con buena tinta*, editado por Hontanar en honor al escritor leonés y en el que se incluyen los cuentos de doce escritores castellano-leoneses más<sup>292</sup>. En la antología de Gredos se incluye “Las rutas del progreso” (pp. 107-112), un cuento en el que el sentido del humor esconde una fina ironía que permite adivinar una sátira de ciertos sectores de la vida política española. El cuento trata de la polémica creada entre conservadores y liberales en un pequeño pueblo, Villavieja, en torno a la instalación de un urinario público. Los liberales, que son los que gobiernan por mayoría en el pueblo, están a favor de este símbolo de progreso, en especial su principal impulsor, el concejal Toledano. Los conservadores, por supuesto, no, pues piensan que es indecoroso y además innecesario, ya que Villavieja es un pueblo pequeño y nadie tarda más de quince minutos en llegar a su casa desde cualquier punto de la localidad. Lo que parece

---

<sup>290</sup>. El catálogo, presentado en diciembre de 2006, reúne a sesenta y dos escritores castellano-leoneses de los que se ofrece una breve biografía, una ficha bibliográfica y un pequeño fragmento de su obra. Se abre con Josefina Aldecoa y se cierra con Tomás Val, y entre los autores más destacados está Miguel Delibes, Antonio Gamoneda o Luis Mateo Díez.

<sup>291</sup>. Ramón Carnicer (León, 1912-Barcelona, 2007). La escasez de recursos económicos de su familia le llevó a trabajar en el Cuerpo Técnico de Correos, gracias a lo cual, unos años después pudo costearse los estudios de Filología Románica en la Universidad de Barcelona, donde se licenció en 1943. En 1950 y 1951 se benefició de una beca otorgada por l'École d'Interprètes de la Universidad de Ginebra, y durante esos mismos años se encargó del curso de Historia de la lengua y la literatura españolas en la Universidad de Barcelona. Fue asimismo fundador del Curso de Estudios Hispánicos para extranjeros (1952) y de la Escuela de Idiomas Modernos (1953). Compaginó su labor docente en las universidades de Zaragoza y Nueva York, donde era profesor agregado, y en la Universidad de Barcelona con su vocación de escritor y ensayista, centrandó sus intereses en este último campo en la obra del poeta Pablo Pífrer y las teorías del lenguaje.

<sup>292</sup>. VV.AA., *Con buena tinta*, Hontanar, León, 2007.

plantear Ramón Carnicer es precisamente la poca seriedad con la que los españoles se toman la política, pues se dejan de lado todos los asuntos importantes para centrarse en ese del urinario<sup>293</sup>. Pero no solo eso, sino que los diputados de un lado y de otro son objeto constante de humillaciones por parte de los opositores, como si de niños traviesos se tratara. Así, el cuento se abre con la comparsa de Carnaval en la que los que están en contra del urinario se burlan de los gobernantes, escena que termina con una lluvia de huevos sobre sus cabezas por parte de los que estaban a favor. Los liberales, sin embargo, tienen que sufrir los efectos de un purgante que el boticario, hombre conservador y pretendiente a la alcaldía, les desliza en el consomé servido en una cena en honor al diputado del partido que en aquellos días ofrecía su visita anual. El incidente del Carnaval de algún modo propicia el triunfo de los conservadores, arrebatando el poder a los liberales. Pero el líder de los nuevos opositores, para vengarse, ordena serrar las patas traseras de los sillones del pleno, convirtiendo la primera sesión en un circo en el que los nuevos ediles ruedan por el suelo estrepitosamente entre las risas no menos estridentes de los antiguos dirigentes. Carnicer hace gala de una prosa sobria en la que se filtra un fino sentido del humor, cuyo interés reside en que este no se centra en las pesadas bromas que se gastan unos concejales a otros, sino en la actitud de los ciudadanos. Estos terminan empleando el urinario, que finalmente se instala, para cualquier cosa salvo para la función para la que ha sido diseñado y volviendo naturalmente a sus antiguas costumbres, como son las de orinar en cualquier lugar excepto en él, por lo que las rutas del progreso no parecen estar demasiado definidas todavía.

Continuando en la línea del humorismo, encontramos a Joaquín Calvo-Sotelo, Ángel Palomino y Antonio Pereira, y ligado a esta, dos cuentos en los que destaca la recreación de creencias populares: los de Luis Jiménez Martos y Álvaro Cunqueiro. JOAQUÍN CALVO SOTELO<sup>294</sup> fue, según una encuesta realizada por el Instituto de la

---

<sup>293</sup>. Esto entra en contradicción con las ideas de Francisco Ayala expuestas en “La vida por la opinión”, pues este autor se lamentaba precisamente de que los españoles tomamos demasiado en serio la política, razón por la cual siempre tropezamos con la misma piedra. *Vid.* p. 234.

<sup>294</sup>. Joaquín Calvo Sotelo (La Coruña, 1905-Madrid, 1993). Como Manuel Halcón, fue un hombre de ideología próxima al régimen, no en vano era el hermano del político José Calvo Sotelo. Licenciado en Derecho, en 1927 ingresó en el cuerpo de Abogados del Estado y llegaría a ocupar el cargo de Ministro del Tribunal de Cuentas. Fue cronista en el diario *ABC* y en 1950 le fue otorgado el premio Mariano de Cavia por uno de los artículos publicados en su libro *Muerte y resurrección de Alemania* de ese mismo año. Desde 1933 y hasta 1942 ocupó la Secretaría General de la Cámara Oficial del Libro de Madrid, transformada poco después en el Instituto Nacional del Libro. En 1955 fue investido miembro de número de la Real Academia, en la que ingresó con un discurso sobre el teatro de Jacinto Benavente. De 1963

Opinión Pública, uno de los autores más conocidos y populares de los años cincuenta. Un rápido repaso a su bibliografía provoca cierta sorpresa ante el hecho de encontrarlo en la antología de Francisco García Pavón, pues su popularidad está fundamentada, pero por el hecho de ser uno de los dramaturgos más prolífico de las letras españolas. Más de medio centenar de obras de teatro fueron escritas y estrenadas por Joaquín Calvo Sotelo, y sin embargo tan solo un volumen de cuentos, publicado en 1968 con el título *Cinco historias de opositores y once historias más*. No parece este dato suficiente para considerar cuentista a este escritor, y sin embargo se incluye una de sus piezas en esta edición de 1984. Para hacernos una idea de las características de su literatura debemos atender, por tanto, a las obras de teatro, en las que se filtra su profunda convicción cristiana y conservadora. Denuncia en sus comedias la hipocresía moral, el materialismo y las miserias de la incipiente sociedad burguesa, y la crítica ha señalado en numerosas ocasiones cierta tendencia al sermón y el excesivo barroquismo en su expresión estilística. Su primera obra fue *A la Tierra, kilómetros 500.000*, estrenada en 1932, pero luego vendrían muchas más en las que este afán moralizador está siempre presente: *La cárcel infinita* (1945) constituye un alegato anticomunista; *La ciudad sin Dios* (1957) habla de la necesidad de la religión en la vida de los hombres; *El jefe* (1953) presenta una fuerte ideología antianarquista; *Historia de un resentido* (1956) trata de un escritor fracasado que pretende demostrar la nobleza de los combatientes republicanos, y en *La herencia* (1957) plantea la necesidad de ir olvidando la guerra que había sufrido España al considerarla ya como perteneciente a un pasado lejano. Su obra de mayor repercusión nacional e internacional fue *La muralla* (1954), en la que se planteaba un caso de inmoralidad entre los vencedores de la guerra civil. El protagonista, habiéndose apropiado ilícitamente de los bienes de una familia cuyos miembros se hallaban entre los vencidos, decide devolverlo todo al saber que le quedan pocos meses de vida, con la intención así de salvar su alma. Pero la familia, lejos de perdonarle, toma la herencia recuperada y no hace nada por aliviar el sufrimiento del moribundo, con lo que la obra se revela finalmente como una crítica a los impíos. Fue Calvo Sotelo también un buen periodista y articulista, y no se le puede negar un empleo magistral de un fino sentido del humor en su literatura. El cuento que se publica en la antología, “Auto-stop” (pp. 60-84), puede servir como muestra de ello. La anécdota que trata es la de un automovilista que en determinado momento se detiene para recoger a un hombre en

---

hasta 1969 fue presidente de la Sociedad General de Autores de España, de manera que siempre desarrolló una activa labor en el ámbito de la cultura española.

mitad de la autopista. Es un hombre extraño, muy alto, sin dientes ni zapatos. La influencia de la dramaturgia es patente en el cuento, pues todo el texto presenta las características narrativas de un monólogo con el que el protagonista nos va contando la historia en primera persona, dirigiéndose en varias ocasiones a un “ustedes”, en plural, como si se tratase del público de un teatro. Es un cuento comedido con respecto a lo que veníamos exponiendo, pues en ningún momento tiene afán moralizador, pero sí cierto tono barroquizante a la hora de narrar los acontecimientos, pues la forma de hablar del personaje es excesivamente pedante: véase como ejemplo el episodio de la avería que sufren en mitad de la autopista, relatado con un exceso de dignidad por su parte ya que el problema reside ridículamente en que se ha quedado sin gasolina. Es esta inadecuación del registro empleado por el protagonista en las determinadas situaciones la que otorga al texto el humor tan característico de Calvo-Sotelo, y también la que le proporciona cierto aire de comedia de enredo tan de moda en la época. La anécdota es muy sencilla: el autoestopista ha sido enterrado vivo, de ahí que no tenga ni zapatos ni dientes, y debe volver a Madrid, pues le habían dado sepultura en su pueblo natal, el mismo donde el protagonista ejerce de dentista. Se ve envuelto entonces en el incómodo trámite de anunciar a la familia la noticia, y de nuevo el sentido del humor sale a flote al narrar tan absurda situación, pues advierte a quien le escucha que no sabía cómo hacerlo y se sentía avergonzado de la enmarañada retórica que estaba empleando. Los hechos acontecieron cinco años antes, y ahora los estaba rememorando porque en esa ocasión sí había muerto don Luciano, pues así se llamaba el autoestopista. No se trataba ahora de un ataque de catalepsia, como cinco años atrás, sino de un derrame cerebral, y se disponía a ir a su funeral. Una historia sin mayor trascendencia ideológica ni moral, simplemente una anécdota divertida, incluso entrañable, porque ambos personajes se tratan con una amabilidad y una impasibilidad impropia de quien recibe una noticia semejante, y quedan inmediatamente unidos por una amistad que debía durar hasta la muerte del resucitado.

El cuento “Suspense en el cañaveral” (pp. 201-209) le valió a ÁNGEL PALOMINO<sup>295</sup> el premio Leopoldo Alas de cuento en 1968. Se trata de un relato cuyo

---

<sup>295</sup>. Ángel Palomino (Toledo, 1919-2004) fue militar y periodista, además de profesor de Geografía e Historia en la Academia de Infantería de Toledo. Estudió Ciencias Químicas en la Universidad de Madrid, y fue instructor del ejército árabe en Cádiz. Fue novelista, narrador, poeta y ensayista, y también realizó algunos guiones para el cine y la televisión, quizás el más famoso de ellos sea la adaptación de su libro *Torremolinos, Gran Hotel*. Fue Académico numerario de la Real Academia de Gastronomía y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Entre sus obras se encuentran también algunas entorno a la historia de España, como *Memorias de un intelectual*

final es sorprendentemente divertido. Acostumbrados como estamos los lectores de la antología a historias amargas de fugitivos, de injusticias, de miedos y persecuciones, la apertura del cuento mantiene al lector en suspense por el destino que les aguarda a los tres protagonistas e intrigados por cuál puede haber sido su crimen, pues como criminales se esconden de la turba que quiere lincharles. Sorprende el deseo de uno de ellos de que quien les encuentre sea la guardia civil, y efectivamente al ser encontrados, los vecinos del pueblo, que son descritos como una muchedumbre enloquecida primero y luego como un ejército organizado a medida que se acercan con antorchas, pasan de la emoción a la decepción al verse obligados a permitir que las autoridades hagan su trabajo. Y es que la afrenta que los habitantes del pequeño pueblo han sufrido por parte de los tres huidos es muy grave: han pitado un penalti donde no lo había. El uniforme que lucen los prófugos es el de árbitro. Todavía un requiebro humorístico tiene lugar en el cierre del cuento, cuando, al despedirse uno de ellos del sargento de la guardia civil con la fórmula de cortesía “tanto gusto”, este le responde que solo cumplía con su deber, pero que si no hubiera estado de servicio otro gallo habría cantado: “¡Tanto gusto, tanto gusto! ¡Si no estuviese de servicio ya te daría yo a ti tanto gusto, arbitrillo...!” (p. 209). La tensión entre ellos mientras permanecen escondidos hace pensar en todo momento en la gravedad del asunto, así como el dramatismo del narrador al hablar del Miedo, con mayúsculas, al que la naturaleza hace de comparsa. La solemnidad del sargento de la guardia civil y la severidad de las palabras al referirse a su justo castigo por parte del alcalde hacen aumentar esta tensión con respecto al futuro que les espera a los tres fugitivos. Sin embargo, la revelación de su oficio y su crimen se hace con tal naturalidad en el relato que en seguida la tensión se convierte en una ridícula calma, y es que el sentido del humor subyace, precisamente, en la seriedad con que todos, hasta el final, se toman el asunto. No es extraño esto en el conjunto de la obra de Ángel Palomino, al contrario, el humor fue uno de los rasgos característicos de su literatura. Durante más de treinta años colaboró en la revista *La Codorniz*, fue uno de los creadores de la revista *Cuadernos de Humor* y miembro de la Academia del Humor, creada en 1953 por Enrique Laborde<sup>296</sup> con la intención de contrarrestar la tendencia seriecista que existía en las letras españolas desde los más tempranos años cuarenta.

---

*antifranquista*, Alfaguara, Madrid, 1972; *Caudillo*, Planeta, Barcelona, 1992, donde hace un retrato del general Franco destacando su lado más humano; o *Defensa del Alcázar, una epopeya de nuestro tiempo*, Planeta, Barcelona, 1995.

<sup>296</sup>. La Academia del Humor fue la sucesora de la Legión del Humor, que había sido creada tomando como modelo el grupo homólogo que existía en Francia. Participaron en su fundación muchos de los

Por su parte, ANTONIO PEREIRA<sup>297</sup> es uno de los autores de cuento más prolíficos de nuestro país, habiendo publicado cerca de quince volúmenes. Su amplio repertorio de relatos hacen que sean estos de muy variado estilo y temática, desde lo autóctono castellano hasta lo exótico, como prueba “Charly” (pp. 216-226), un cuento ubicado espacialmente en Roma. En él, con un fino sentido del humor, el protagonista va explicando su relación con Charly, un niño de cinco años hijo de su vecina. El hombre intenta por todos los medios ser amable con el chico, pero este le tiene un odio aparentemente irracional y le somete a todo tipo de humillaciones, aquellas de las que es capaz un niño de tan corta edad. La clave la encontramos en una sentencia pronunciada por Charly (“No soy nada tuyo”) y en la actitud del protagonista para con la madre del chico, pues sin llegar a la obsesión, se entretiene en observarla desde su ventana. Lo que sí llega a ser enfermizo es el temor del hombre hacia el niño, que se convierte en el único motivo en torno al cual gira su vida. Prueba primero a comprar su amistad con chucherías, intenta esquivarle, ser amable con él, ser antipático, ignorarle... Por fin, la solución se le presenta tras un enfrentamiento verbal, ridículo en un hombre de cierta edad, que se pone a la altura del pequeño en los insultos. También es enfermiza la obsesión del chico por esperarle en la puerta para insultarle, de manera que el protagonista decide ponerse a su nivel. En medio de la retahíla de insultos que se propinan, Charly de repente cambia de género y le llama “Tramposa”. La resolución puede parecer casi cruel para con el niño, pues el protagonista, quizás adivinando que lo que siente Charly son celos de la atención que le profesa su madre, decide demostrarle su virilidad cortejando a la mujer, artimaña que surte efecto, pues el cuento se cierra con el diálogo de los dos vecinos que entonces son algo más que eso.

---

colaboradores de la revista *La Codorniz*, entre ellos el director, Álvaro de Laiglesia. Las actividades de este grupo fueron diversas, incluso crearon un premio Internacional de Novela Legión de Humor, con dotación de una peseta para el ganador que, eso sí, veía su novela publicada en Taurus. En 1963 la Legión del Humor cesa sus actividades porque su fundador abandona España para trabajar como corresponsal en el extranjero, pero las retomaría en 1992 esta vez ya con el nombre de Academia del Humor. Además de en *La Codorniz*, Ángel Palomino colaboró en *ABC*, *El Alcázar*, *Noticiero Univesal* e incluso en la Agencia EFE de información. En 1999 Planeta editó un libro con sus mejores cuentos.

<sup>297</sup>. Antonio Pereira (León, 1923). Empezó publicando poesía, aunque como él mismo explicó en una entrevista concedida al *Diario de León* el 4 de abril de 2006, la concisión lingüística requerida en un cuento hace que este género esté muy próximo al poético. Sus poemas aparecieron en revistas como *España* y *Alba*, posteriormente editó algunos libros y finalmente recogió toda su obra poética en un volumen titulado *Contar y seguir* (1972). En la actualidad es Doctor Honoris Causa por la Universidad de León y a lo largo de su trayectoria como escritor ha ganado varios premios, como el Leopoldo Alas por *Una ventana a la carretera*, en 1966.



ÁLVARO CUNQUEIRO<sup>298</sup>, en lo que a literatura se refiere, fue muy versátil: empezó en la poesía siguiendo las líneas vanguardistas, que le deslumbraron durante su época de estudiante en Santiago, para pasarse a la narrativa y al periodismo después de la guerra civil. Lo cierto es que es difícil delimitar la ideología de este autor, uno de los más importantes en lengua gallega y también en castellano. Fue miembro del Partido Galeguista antes de la guerra, la sublevación militar le sorprendió en su pueblo natal, Mondoñedo, y como su familia era profundamente conservadora pudo evitar represalias. A partir de 1937 colaboró en publicaciones falangistas habiéndose instalado en Madrid, donde trabajó como redactor de *ABC*. Sin embargo, no terminó tampoco de entenderse con las autoridades y en 1946, ya sin su carné de periodista, regresa a Galicia para instalarse definitivamente. Decíamos que nunca terminó de entenderse con su siglo, pues en un momento literario en el que lo que primaba era el realismo, Álvaro Cunqueiro sobresalió por su inclinación hacia la literatura fantástica, las leyendas y los mitos que constituían, a su modo de ver, la personalidad gallega. Pero no era únicamente un intento de evasión, sino que Cunqueiro tomó muy en serio toda la mitología de su obra porque a través de ella podía observarse la realidad al completo: estaba convencido de que poseía múltiples rostros, entre ellos el fantástico, y solo era posible aprehenderla en su totalidad cuando se conocían todos ellos. También el humor fue uno de los instrumentos que empleó en sus artículos para darle la vuelta a la realidad. El abandono de la actividad poética en pos de la narrativa después de la guerra civil podría explicarse por la necesidad de exponer dicha realidad, aunque fuera desde un prisma muy distinto que aquel desde el cual miraban los narradores de su generación. Es posible; lo cierto es que el relato incluido en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II*, “El paraguas de Jacinto” (pp. 103-105), constituye una buena

<sup>298</sup>. Álvaro Cunqueiro (Lugo, 1912-1981). Siendo profesor en un colegio privado de Ortigueira colaboró en la publicación local de ideología falangista *Era Azul* durante algún tiempo. Durante la guerra civil, habiéndose añadido a las listas del partido de Falange Española ocupó el cargo de Jefe de Prensa y Propaganda comarcal. En 1938 establece su residencia en San Sebastián, trabaja como redactor de *La voz de Galicia* y es subdirector de *Vértice*, donde publica su primera narración en castellano, *La historia del caballero Rafael*, en 1939. Después de su estancia en Madrid como colaborador en *ABC*, su regreso a Galicia viene condicionado por las desavenencias con el periódico y las autoridades. La versión oficial, al menos la que siempre dio el autor, es que echaba de menos Galicia y sus paisajes. Lo cierto es que al parecer contó con una subvención de la embajada francesa para publicar una serie de artículos sobre dicho país, artículos que nunca se llegaban a publicar aunque el gobierno francés entregó a Cunqueiro el dinero para tales efectos. Las quejas llegaron al Ministerio y le retiraron el carné de periodista. Poco a poco recuperó su lugar en la actividad cultural gallega colaborando con revistas como *Vallibria*, *El progreso* y *El faro de Vigo*, del que sería director y donde publicaría durante veinte años, hasta su muerte, la columna “El envés”. A pesar de esas dificultades, Álvaro Cunqueiro ganó en 1959 el premio de la Crítica por *Las crónicas de sochante*, obra previamente publicada en gallego. En 1961 ingresó como miembro de número de la Real Academia Gallega y en 1968 le fue otorgado el premio Nadal por su novela *Un hombre que se parecía a Orestes*.

muestra del interés que siempre tuvo Álvaro Cunqueiro por lo sobrenatural, por el mito, que ha hecho que algunos críticos lo consideren como el precursor del realismo mágico en nuestro país. Empieza ya el cuento con un encuentro en pleno monte entre dos caballeros, Guerreiro de Noste y un hombre con un paraguas enorme, que resulta ser el cuñado del caminante. Al parecer, Jacinto fue tragado por un paraguas que encontró en el bosque y desde entonces vive dentro de él, sacando la lengua como prueba de su existencia. La prosa de Cunqueiro en este cuento se adecua a la de las fábulas, pues eso es precisamente lo que es, y es inevitable establecer cierta correspondencia con *El bosque animado* (1944), de Wenceslao Fernández Flórez, donde también son los encuentros fantásticos entre diversos personajes y las ánimas de la imaginación popular lo que va vertebrando la narración. En este caso sí puede decirse que el cuento de Cunqueiro es simplemente una fábula que sirve a la evasión, una anécdota fantástica sin más proyección interpretativa.

El poeta LUIS JIMÉNEZ MARTOS<sup>299</sup> contribuye a este volumen con un cuento de forma realista pero de tintes fabulosos, “El toro verde” (pp. 249-259). En él se cuenta la historia de un torero, al que parece que los animales o temen o aman, puesto que ninguno ha logrado nunca ni rasgarle las vestiduras. “Los hipnotizo”, dice riendo el matador. Un día, sin embargo, ante la advertencia de una gitana de que anduviera con cuidado con uno de los toros de la tarde, él y sus acompañantes se burlan de la chica, que indignada pronuncia las palabras: “Permita Dios y que te coja un toro verde”. Pasaron días y semanas, y nunca hubo un toro verde, al menos para nadie salvo para el torero, que cierta tarde, en mitad de una corrida, saltó la barrera pálido del miedo, jurando y perjurando que el toro que tenía delante era de ese color. Las burlas, la humillación y la decepción fueron generales, pero finalmente, recompuesto y herido en lo más profundo de su orgullo, volvió al ruedo a matar a la res. No lo mató aquel toro, pero sí terminó con su carrera, pues el torero siguió el resto de su vida convencido de que el toro le había hablado y de que aún le habría dicho más cosas de no ser por que él terminó con su vida.

---

<sup>299</sup>. Luis Jiménez Martos (Córdoba, 1926-Madrid, 2003) se licenció en Derecho en la Universidad de Granada. Publicó en *La Estafeta literaria* y en *Ágora*, y en 1955 se instaló en Madrid, donde entró en contacto con el mundo editorial al entrar a trabajar como corrector en Aguilar. Desde 1963 dirigió la colección Adonais de poesía y el premio Adonais, y durante toda su vida se dedicó a la crítica literaria. En 1969 le fue concedido el premio Nacional de Literatura, y recibió varias Huchas de Plata por algunos de sus cuentos. Destacó sobre todo como poeta, pero también como editor y antólogo. Fue un enamorado de su tierra y de la fiesta nacional, como lo demuestran algunas de sus obras dedicadas al mundo taurino, entre ellas la colección de cuentos donde se recogió este relato, *Leyendas andaluzas* (1963).

El último grupo de autores se interesó más por los sentimientos humanos y las acciones que estos nos llevan a realizar. Hoy día JESÚS FRAGOSO DEL TORO<sup>300</sup> es más conocido como periodista y cronista deportivo que como escritor, aunque comenzó sus andanzas en la vida cultural española como humorista gráfico en la publicación madrileña *Gutiérrez*, con el sobrenombre de Chuchi. El cuento “La Riada” (pp. 210-215) pertenece a su volumen *Cuentos del pueblo*, publicado en 1969. En él se narra, con un lenguaje muy sobrio cuando se describen las pocas acciones de los personajes y muy populista cuando se emplea el diálogo, la relación sentimental entre Vicente y su cuñada, la Rosa, no consumada por respeto al hermano y marido, Saturio. El empleo de frases cortas, que más que describir lo que hacen es dejar constancia de una circunstancia (“Vicente miró a Rosa con deseo.”; “Cantó el gallo.”; “Llovía.”; “Habló Saturio:”), se adecua perfectamente al sencillo universo de los personajes. Quizás populista no sería el término exacto, pues no se emplean simplemente expresiones propias del habla (rural, en este caso), sino que se transcribe literalmente lo que dicen los personajes, con los errores lingüísticos propios de las personas iletradas pero sin que por ello el cuento desmerezca. La perspectiva narrativa oscila entre los pensamientos de Vicente y los de Rosa y así el lector puede conocer la atracción mutua, que sienten incluso desde antes de convertirse en cuñados. Un tercer punto de vista se introduce cuando la narración se centra en los vecinos, que al contrario de Saturio, son conscientes de la situación. No hay malicia alguna en los personajes, pues el único intento de acercamiento que lleva a cabo Vicente es truncado por Rosa, y él acepta el rechazo con resignación, igual que cuando Saturio se le adelantó y le pidió matrimonio primero porque nada sabía de sus sentimientos. La naturaleza, caprichosa, les traerá la solución: la crecida desmesurada del río Carrión inunda el pueblo, y estando los dos hombres en peligro, sin mediar palabra, Rosa decidirá tenderle la mano al hermano de su marido.

---

<sup>300</sup>. Jesús Frago del Toro (Valladolid, 1919- Madrid, 2003) estudió en la Escuela Oficial de Periodismo, obteniendo el título en 1957; antes había ejercido como profesor mercantil. Fue director del semanario político y literario *Juventud*, además de colaborador en *Arriba*, *La Hora*, *Haz*, *Ateneo*, *Siete fechas* y *ABC*. Alternó su faceta de humorista gráfico con la de escritor y periodista deportivo; en sus crónicas se filtraban el sentido del humor y la ironía propios de su literatura. Simpatizó con las ideas del régimen, de hecho su familia prestó su imagen numerosas veces a la prensa española, pues siendo padre de diecinueve hijos, ofrecían un buen ejemplo de familia modelo y ganó varios premios de natalidad. Ganó también el Hucha de Plata y el Leopoldo Alas de cuentos. Desde 1957 hasta 1984, fecha de su jubilación, fue redactor jefe del diario *Marca* y dibujante en *AS*. Era cuñado del escritor Miguel Delibes, también vallisoletano.

DOLORES MEDIO<sup>301</sup> podría considerarse también como una de las ausencias más significativas en la antología de 1966. Enmarcada en la línea de la literatura social, su obra narrativa reviste un marcado carácter testimonial de las dificultades de la época de posguerra. Ello debió ser la causa de sus problemas con la censura, tal y como lo demuestra la tardía aparición de su cuento “El urogallo”, escrito en 1939 y que no sería publicado hasta 1982. Su bautizo en las letras españolas fue en 1945 con la novela corta *Nina*, que le valió el premio Concha Espina. Se cumplen en esta novela y en muchos de sus cuentos algunas de sus constantes temáticas, como fueron las dificultades y los problemas de los niños de su generación, la soledad, la falta de amor y el desamparo social de los más desfavorecidos o la radiografía de las vidas de gentes anónimas que sobreviven a serias dificultades aun estando lejos de ser héroes. Este es el único cuento de este segundo tomo en el que se retoma el tema de la infancia, tan recreado en las primeras ediciones de la antología. En “Andrés” (pp. 114-126), el protagonista es un niño de once años que comprueba horrorizado que lo que sus compañeros de clase comentan de su madre es cierto, que durante el día se dedica a fregar suelos y por la noche ejerce la prostitución, una actividad que le reporta mayores beneficios económicos. La prosa de Dolores Medio es directa. Las frases cortas, puramente descriptivas, que hilvanan los diálogos de los protagonistas, permiten al lector ir reconstruyendo su mundo y sus sentimientos y le va haciendo sabedor de sus desgracias. Así, se va desvelando que la familia tiene dificultades económicas, en parte debido a la incapacidad del padre, que desde hace tiempo está postrado en una silla de ruedas. El diálogo, o los monólogos de los personajes, va perfilando la figura de la madre como una buena mujer que se ve obligada a llevar adelante a sus tres hijos y a su marido imposibilitado con una resignación admirable, esto último constatado a través ya no de sus palabras, sino de su pensamiento. Una de las noches, Andrés decide seguir a su madre para comprobar si lo que dicen de ella es cierto. A partir del encuentro y la revelación, el cuento pierde fuerza narrativa y se hacen excesivas las excusas de la mujer, que sin embargo no llevan a ningún sitio, así como la reacción del niño protagonista. Se pierde fuerza también porque la mujer sensible que se nos había

---

<sup>301</sup>. Dolores Medio (Oviedo, 1912-1996). Estudió Bellas Artes y Magisterio en Oviedo y Periodismo en Madrid. Durante los años sesenta gozó de un notable éxito como escritora gracias a sus novelas y también a sus artículos periodísticos. En 1952 ganó el premio Nadal con su novela *Nosotros los Rivero*, en la que traza un retrato de la burguesía asturiana, y en 1963 el premio Sésamo de cuentos con la pieza incluida en esta antología, “Andrés”. Escribió un total de treinta y nueve cuentos recogidos en cinco volúmenes y analizados por Eun-Hee Kwon, *La proyección cuentística en Dolores Medio*, Universidad Complutense de Madrid, 1995, tesis doctoral.

dibujado al principio también pierde solidez. Dolores Medio no parece en este momento haber sabido transmitir el dolor que debía sentir Presentación al verse descubierta por su hijo, pues si bien a través de la acción queda demostrada su preocupación (le sigue hasta casa), falta en esta ocasión una mayor profundización psicológica, que quizás habría sido lograda por un menor uso del diálogo y una mayor evocación de la atmósfera. En cualquier caso, Dolores Medio pertenece a la generación del medio siglo, que tuvo como máxima aspiración dar testimonio de una sociedad desestructurada, y debió estar de acuerdo con autores como Jesús Fernández Santos o Luis de Castresana en considerar a las mujeres y los niños las víctimas potenciales de dicha situación. No logra esta autora, sin embargo, la capacidad evocadora que sí lograron los autores señalados, al menos en el cuento aquí incluido.

JOSÉ GARCÍA NIETO<sup>302</sup> posee un amplio currículum en el ámbito de la cultura española en lo que se refiere a la difusión y a la creación, pero es un autor que debe considerarse, ante todo, poeta. Ganó en dos ocasiones el premio Nacional de Literatura, por su libro de poemas *Tregua* (1951) y por *Geografía es amor* (1957). Pero también es importante su faceta de prosista, aunque sea mucho más tardía. En 1972 gana el premio Hucha de Oro por su cuento “Teo y el autocar de las ocho quince” y durante los años ochenta publicaría dos libros de prosa, *Donde el mundo no deja de repetir su historia* (1983) y *Cuaderno roto* (1989), en el que recoge los artículos que habían aparecido durante algunos años en la sección de crítica de *La Estafeta Literaria*. Su primer libro de poesía es de 1940, *Víspera hacia ti*. Frecuenta las tertulias del Café Gijón y forma parte, junto a otros escritores, del grupo de poetas Juventud Creadora creado en torno a estas reuniones en 1947. Durante esos años funda además la revista *Gracilazo* y dirigirá, por petición de Joaquín de Entrambasaguas, la revista *Acanto*. En el Instituto de Cultura Hispánica, del que también forma parte, dirigirá *Mundo hispánico* y *Poesía Hispánica*. Entre otros muchos cargos y galardones, destacan su ingreso en 1966 en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, y en 1982 fue nombrado académico en la Real Academia Española, ocupando el sillón “i” que había dejado

---

<sup>302</sup>. José García Nieto (Oviedo, 1914- Madrid, 2001). Creció en Soria donde su padre, funcionario del Ayuntamiento, estaba destinado. En Madrid estudiará Ciencias Exactas en la universidad, posteriormente se licenciará en Periodismo en 1929 y en 1934 obtendrá una plaza por oposición como Oficial de Secretaría del Ayuntamiento de Chamartín de la Rosa. Al inicio de la guerra civil tuvo que incorporarse al Batallón del Ministerio de Justicia, lo que le llevó a vivir varios meses en Valencia. A su vuelta fue detenido y encarcelado durante siete meses, pero tras la celebración del juicio fue absuelto y se le devolvió el puesto de funcionario, del que se le había cesado, al terminar la guerra. A partir de entonces desarrollará una importante labor cultural que no cesará hasta el final de su vida, consiguiendo, en 1996, el premio Cervantes en reconocimiento a toda su carrera literaria.

vacante José María Pemán. No hay que obviar, no obstante, su labor como asesor de programas culturales de TVE, y que su faceta de dramaturgo le llevó a escribir guiones para la televisión, algunos de ellos en colaboración con Manuel Pilares. El cuento “La mesa de madera” (pp. 144-150) ofrece una buena muestra de sus habilidades también como prosista, pero es inevitable observar la filtración de algunos elementos propios de la poesía, como el “tú” al que se dirige constantemente el narrador, un ritmo narrativo dotado de una gran musicalidad y el tono exaltado de la voz narrativa, además de las constantes referencias a la naturaleza. Sin embargo, hay que destacar la relación que guarda este texto, tanto en forma como en contenido, con otro publicado en 1980, “Grafitti”, del argentino Julio Cortázar, dentro del volumen *Queremos tanto a Glenda*. En este, también el narrador se dirige a un “Tú” para contar la historia de un amor truncado, aunque es en el trasfondo de uno y de otro donde encontramos la diferencia. “Grafitti” recrea el enamoramiento de dos personas que se comunican a través de pintadas en la pared, en un momento histórico y político en el que incluso hacer un dibujo inocente era castigado con severidad. La prosa de Cortázar transmite la angustia que provoca la posibilidad de ser descubiertos y al tiempo la pasión con que el protagonista se acerca a su pared a observar y descifrar el mensaje que le deja ella. A través de estos dibujos (o de la ausencia de ellos en determinado momento) el protagonista va conociendo la suerte que ha corrido su correspondiente, hasta que una cara desfigurada a golpes dibujada con una tiza en la pared tras días de “silencio” le revela las terribles represalias que las fuerzas policiales han tomado contra ella. Así, el cuento del argentino se erige como crítica y denuncia a la opresión que ejercen ciertos Estados, y la comunicación a través de dibujos no es sino una metáfora del silencio al que están condenados los ciudadanos que la sufren, a los que les es imposible incluso vivir una inocente historia de amor, es decir, una vida normal. Nada de eso existe en el cuento de José García Nieto. En “La mesa de madera” el “Tú” al que se refiere el narrador es esta vez la mujer, que tiene un aburrido trabajo de oficinista y comparte mesa con un chico que trabaja por las tardes; ella hace el turno de mañana, por lo tanto nunca han llegado a verse. Surge el mismo juego de mensajes entre los dos jóvenes y juntos van perfilando día a día el sueño común de una vida mejor ajena completamente al mundo de la oficina. Sobre la mesa van apareciendo distintos dibujos que empiezan con una sirena por parte de él, a la que sigue un barco con el que ella responde, una isla... etc. A partir de entonces la mente de ella navega alrededor de esos dibujos y de esa mesa de madera que les sirve de soporte, que llega a convertirse en el núcleo de toda

su vida. Finalmente, al tiempo que el jefe de la empresa decide cambiar los muebles de madera por otros más modernos de metal, el chico deja el trabajo para ocupar un mejor puesto en otra empresa, por lo que las ilusiones de la protagonista quedan truncadas. No hay crítica social, no hay denuncia ni por tanto proyección, más allá de la necesidad de todo ser humano de soñar con otras situaciones y, quizás, la falta de decisión de hacer realidad algunos sueños. Pero igual que en “Grafitti”, la psicología del personaje está muy bien perfilada, y el distanciamiento narrativo gracias al empleo del pronombre de segunda persona permite al autor crear el contraste entre los sentimientos de resignación que parece transmitir la persona que narra la historia y los de angustia que le confiere a ella. Sin embargo, parece mucho más estrecha la relación del narrador con su personaje que la que se plantea en “Grafitti”, pues García Nieto emplea epítetos como “Tú, mi niña”, o “Tú, pequeña”, mostrando cierto paternalismo que hace mucho más tierno el relato del español y permite comprender mejor el sufrimiento de la protagonista.

El primer libro de cuentos de ARTURO DEL HOYO<sup>303</sup> vio la luz en 1965, y fue este autor sobre todo narrador cuando de literatura de creación se trataba. Publicó seis libros de cuentos a lo largo de su vida, y en 1977 le sería otorgado el premio Hucha de Oro por “Las señas”, un cuento cuya temática gira en torno a la guerra civil. Sin embargo en esta antología se incluye el cuento “El lobo”, que abre el volumen homónimo publicado en 1981. Se trata de un cuento de un gran lirismo, en el que un narrador nos va hablando, como si se tratara de un monólogo interior, de su caballo Lucero y del viaje de vuelta a casa que emprende con él cuando los médicos, habiéndole advertido del delicado estado de su salud, le aconsejan abandonar la sierra donde trabaja como vaquero para reposar en su casa y pasar allí lo más duro del invierno. Empieza el cuento empleando el pasado, en una primera parte que constituye una alabanza a las virtudes del noble animal. El cambio al tiempo presente coincide con la inquietud que el protagonista comienza a notar en su caballo, que siente la presencia de un lobo que viene siguiéndoles. En ningún momento ven ni huelen al animal que les acecha, pero saben perfectamente que está ahí, como sabe el protagonista, sin haberlo confesado nunca, que su dolencia es

---

<sup>303</sup>. Arturo del Hoyo (Madrid, 1917-2004) fue editor, crítico, ensayista y traductor; como editor y crítico destaca su labor en la recuperación y el estudio de las obras de Miguel Hernández y Federico García Lorca entre otros, muchos para la editorial Aguilar, donde trabajará gran parte de su vida. Durante los años de 1935 y 1937 colaboró en *El sol* y durante la guerra participó en la defensa de Madrid. Después del conflicto armado, estudió Filología Románica en la Universidad Complutense. Formó parte del primer equipo de redacción de la revista *Ínsula* y en 1950 se incorpora a la mencionada editorial Aguilar. Algunos críticos lo consideraron precursor del cuento español junto a Medardo Fraile, y no se detuvo ahí su aportación a las letras españolas, pues también llevó a cabo la elaboración de obras lexicográficas en el seno de la editorial Aguilar, como el *Diccionario de palabras y frases extranjeras*, de 1995.

más grave de lo que parece a simple vista. Se establece de este modo una correspondencia entre el lobo que les sigue y la enfermedad que va creciendo en su pecho, que primero identifica con un puño y luego siente como una garra, hasta que el cuento, que empezó siendo un canto a las excelencias del noble Lucero, se convierte en un delirio en el que no sabemos a ciencia cierta si son atacados por un lobo o no. Las palabras del narrador otorgan al final del relato la misma ambigüedad que su discurso febril a su situación: mientras una enfermera le retira el vendaje del pecho, él sigue tranquilizando a Lucero, pero no sabemos si es un pecho herido por el zarpazo del lobo o bien por la enfermedad que va creciendo en su interior, igual de letal e implacable que la temida fiera.

Poco se sabe de ISABEL GIL DE RAMALES<sup>304</sup>, aparte de que fue la esposa del escritor Arturo del Hoyo. “Hortensia” es el título que se incluye en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II*, y trata, como muchos otros de sus cuentos, de la tristeza y la melancolía de la que se es víctima en la vejez cuando se vive a través de los recuerdos. Pero además, la entrañable anciana protagonista, Hortensia, tiene motivos para sentir esa tristeza. Si bien el argumento perfila un lugar común de desamor y rivalidades inocentes entre hermanas, Isabel Gil de Ramales consigue dar a su narración una gran originalidad a través del simbolismo de las hortensias, para finalmente revelar hasta qué punto podemos estar condicionados por algo tan arbitrario como nuestro nombre y nuestra capacidad de soñar. Un día, cuando joven, el chico de la pastelería llegó a su casa con una caja de bombones en la que podía verse esta flor dibujada, con la intención de regalársela a ella y a su hermana Matilde. Habría sido una descortesía ofrecérsela sólo a ella, pero no cabía duda de la intencionalidad de regalo. Pura casualidad, sin embargo, fue que en la caja hubiera hortensias, o más bien, una muestra de afecto hacia ella como tantas otras del que después se convertiría en su cuñado. El resultado hubiera sido el mismo si se hubiera llamado de cualquier otro modo, pero al menos no habría surgido en ella esa esperanza que, al romperse, tanto le hizo sufrir a lo largo de su vida. Nos ofrece el texto una reflexión sobre el peso de los recuerdos, sobre las malas pasadas que a veces puede jugar el destino y también sobre el dolor que provocan los sueños inalcanzables. La delicadeza lingüística de Gil de Ramales hace de

---

<sup>304</sup>. Isabel Gil de Ramales (Madrid, 1918-2002). Fue esposa del escritor Arturo del Hoyo, y se dedicó principalmente a la traducción de obras del inglés y del francés. Publicó dos libros de cuentos en un intervalo de tiempo bastante amplio, el primero titulado *Pasitos, ven*, de 1967, y el segundo en 1998, que constituye una recopilación de algunas de sus piezas, entre las que se incluye “Hortensia”, con el título *Hortensia y cuatro más* (Renacimiento, Sevilla).



este cuento un relato amable a pesar de la melancolía que lo atraviesa y del acto de rebelión (también simbólico) con que la protagonista cierra la narración al arrancar todas las hortensias de su jardín.

MERCEDES SALISACHS<sup>305</sup> se ha dedicado toda su vida a la literatura. Su primer libro de cuentos es de 1957, *Pasos conocidos*, por lo que podría echarse de menos un texto suyo en las primeras ediciones de Francisco García Pavón. Su primera novela es de 1955, *Primera mañana, última mañana*, aunque la publicó bajo el seudónimo de María Ecín. El “Monólogo de un incomprendido” (pp. 184-194) es un cuento del que pueden extraerse varias de las constantes de su literatura, como su interés en captar algunas de las grandes preocupaciones del hombre: el paso del tiempo, el fracaso, la muerte... Un narrador protagonista habla con un “Usted”, un doctor que debe de ir tomando nota de cuanto el hombre explica. Se trata de un monólogo en el que las ideas y las frases se van superponiendo a medida que las hilvana el pensamiento del narrador, sin que por ello se pierda la linealidad del relato. Reconocemos en el protagonista a un escritor frustrado, pues no ha logrado publicar nada, que se ve sometido a las burlas de su prima y su novio, que sí es un escritor profesional galardonado con varios premios. Lo que empieza siendo un discurso excesivamente exaltado hacia su propia persona, ya que sin duda cree él que es uno de los mejores escritores de todos los tiempos incomprendido por la mediocre mayoría, se va convirtiendo en un apasionado relato a través del cual el lector va siendo consciente de la tragedia. Sus palabras revelan sus sentimientos por su prima Martina, y su envidia hacia el novio de esta que sí ha logrado el reconocimiento que él anhela y que no deja de humillarle con recomendaciones. El hombre ridículo que se perfilaba en las primeras líneas del relato se va convirtiendo en un demente tras cuyo discurso el lector ya no puede esbozar una sonrisa.

---

<sup>305</sup>. Mercedes Salisachs, (Barcelona, 1916). Francisco García Pavón da como fecha de nacimiento el año 1918, pero en la página oficial de la autora se da este de 1916. Estudió en la Escuela de Comercio de Barcelona donde se graduó con el título de Perito Mercantil. A lo largo de su trayectoria como escritora recibió varios premios, entre ellos el Ciudad de Barcelona en 1956 por su novela *Una mujer llega al pueblo*, que fue censurada y no se publicó hasta un año después. No terminarían ahí sus problemas con la censura, pues en 1982 se editaba *Sinfonía de las moscas*, escrita en 1952 y prohibida por las autoridades. En 1975 recibió el premio Planeta por su novela *La gangrena*, aunque este galardón tendría un sabor amargo: la obra fue inspirada en la muerte de su hijo Miguel, fallecido en un accidente automovilístico en Francia a los veintiún años. Mercedes Salisachs desarrolló una intensa actividad de promoción cultural; fue en 1963 directora literaria de la editorial Plaza y Janés, consejera también hasta 1987 de la junta directiva de la Asociación Colegial de Escritores y vicepresidenta, en 1970, del Ateneo de Madrid junto a Juan Antonio Vallejo Nájera y Carmen Conde. Colaboró en el diario *ABC* como articulista y también en la radio y la televisión; actualmente es colaboradora del diario *La Razón*, y su última novela, *Reflejo de luna*, ha sido editada en 2005 por Planeta.

## 7.2. UN PASO ADELANTE: LOS AUTORES NACIDOS DESPUÉS DE 1925

Entre los autores nacidos después del año 1925 encontramos de nuevo una mayor tendencia a la recreación literaria de sentimientos individuales como el amor, la soledad o la melancolía que provocan el recuerdo y la conciencia del paso del tiempo. En muchos cuentos, sin embargo, se filtra a través de estos motivos principales la presencia de un trasfondo socio-histórico que a veces sirve para comprender los sentimientos de los personajes y otras simplemente para perfilar el contexto. Hay poco sentido del humor en general, salvo excepción de los cuentos de Sanjosé, Eiroa y Torbado Carro, pero constatamos un creciente empleo de lo simbólico que en algunos casos desemboca en la construcción de mundos kafkianos en los que los personajes se ven atrapados. Estos universos a menudo sirven como crítica a las sociedades y los estados modernos, como en el caso de *El proceso* de Kafka y otras veces como reflexión acerca de la condición del ser humano, con sus miedos y sus incapacidades, como sucedía en *La metamorfosis*. Todos estos rasgos pueden encontrarse en mayor o menor medida en todos los textos, en unos casos predomina uno y en otros otro, pero constituyen las líneas generales del cuento de los autores que tomaron el testigo de la generación de posguerra.

Hay tres que se revelan como una fuerte denuncia de ciertas cuestiones sociales e históricas y podrían considerarse casi como correlativos: “Rosa la Cordera”, de José María Rincón, “Responso en tres tiempos”, de Rodrigo Rubio, y “Con tortura”, de Raúl Guerra Garrido. Son tres cuentos muy distintos en contenido y forma, pero tienen en común esa fuerte conciencia social y ética que mueve a los autores a la hora de reflexionar acerca de la violencia y del dolor que provocan las guerras. JOSÉ MARÍA RINCÓN<sup>306</sup> empezó publicando teatro. “Rosa la Cordera” (pp. 260-273) lleva por subtítulo “Homenaje a Clarín”, y es precisamente la continuación de la historia de los dos hermanos asturianos Pinín y Rosa, ahora siendo solo protagonista la chica, pues el cuento de Leopoldo Alas termina con el joven pastor partiendo al frente en el mismo tren donde años antes se habían llevado a su vaca Cordera al matadero<sup>307</sup>. La

---

<sup>306</sup>. José María Rincón (Palencia, 1927). Actualmente es director de programas de Radio Televisión Española, donde entró a trabajar en los años setenta. Este cuento, “Rosa la Cordera” le valió el premio Antonio Machado de cuentos en 1981.

<sup>307</sup>. El cuento de Leopoldo Alas “Clarín” “¡Adiós, Cordera!”, cuenta la historia de estos dos hermanos, criados en los montes asturianos con su padre y su única posesión, una vaca lechera a la que llaman Cordera y que, tras la muerte de la madre de los niños, la consideran prácticamente madre y abuela por la forma serena y desinteresada en que parece cuidar de los chicos mientras estos la llevan a pastar. El relato,

asimilación inicial del cuento de José María Rincón con el de Clarín es de una naturalidad absoluta; tanto, que ambos cuentos pueden formar perfectamente una unidad. Es más, no es posible leer “Rosa la Cordera” sin conocer su precedente. “Y como era de esperar, Pinín no volvió jamás...” empieza el cuento de Rincón, y a partir de entonces la historia es la de Rosa, la hermana, a la que la vida le va quitando a todos los hombres que la rodean: primero fue su hermano y luego el tiempo se lleva a su padre, que muere enfermo y pobre, igual que había nacido. A Rosa unos tíos suyos se la llevan a Madrid, donde trabaja como sirvienta en una casa rica. Vemos cómo poco a poco la chica se va asimilando a su amada vaca, la Cordera, revelando de este modo el sentido del título. Pronto, su mayor deseo es tener un hijo y volver con él a su pueblo, y para satisfacer esta necesidad se entrega al portero de los señores, un hombre viudo aunque todavía joven, sin pensárselo mucho. Lo hace del mismo modo en que la Cordera era llevada al toro para que la fecundara, siendo consciente únicamente de que de aquella unión concebiría al hijo que anhelaba. Tras el escándalo que ello supone, su tía se queda con el pequeño y a ella la colocan en una casa de matrona. Se consuma así la identificación final con el animal, pues entonces su único cometido es amamantar al joven marqués. Finalmente, cuando ya no la necesitan, le dan algunas rentas para que pueda volver a su pueblo llevándose a su hijo, donde el pequeño crece como lo hicieron ella y su hermano. Pero no termina aquí el cuento, aunque sí la historia de la Rosa:

*La historia de la Rosa puede terminar aquí. Lo demás casi es mejor olvidarlo, es otra historia, es Historia, de verdad... Antón, “el madrileño”, fue creciendo, iba al “prao” a diario con las vacas y los jatos, pero era un niño triste, apenas si jugaba ni sabía reír. (p. 271).*

La Historia de verdad cuenta cómo también el mundo le arrebató a Rosa a su tercer hombre, a su hijo, que al hacerse mozo trabaja en las minas asturianas, con el resultado fatal que sufrieron algunos de sus trabajadores en la historia de España del

---

perteneciente al naturalismo decimonónico, se revela como una denuncia del sacrificio y la entrega de los pobres a favor de los ricos, pues la familia va a estar marcada desde siempre por una pobreza que, si bien no interfiere en principio en la felicidad de los dos muchachos, pronto se resolverá como la causa de su desgracia: para que coman los ricos se lleva el tren a la Cordera al matadero, y para que los ricos ganen su guerra se lleva el tren a Pinín. El tren y el poste de teléfonos son los símbolos del mundo exterior que devora la naturaleza. Los hombres, como los animales, se ven convertidos en carne de cañón para ese mundo que no entienden y que no les respeta.

primer tercio de siglo<sup>308</sup>. El joven Antón, que así lo llamó Rosa por su abuelo, se convierte en un hombre con conciencia social que quiere a su madre, pero que también piensa que es boba, pues desde siempre todo el mundo se aprovechó de ella. Con conciencia o sin conciencia, el resultado para Rosa es el mismo, una guerra le arrebató a su hermano y otra, preludio de la que sobrevendría dos años después, se llevaría a su hijo, que muere a manos del ejército que tuvo órdenes de sofocar la revuelta de los mineros asturianos de 1934. Constituyen así los dos cuentos una síntesis de la historia de España del período comprendido entre las guerras carlistas y la guerra civil, en el que, como siempre, fueron los pobres los que más perdieron, y en especial las mujeres, quienes, como Rosa, vieron morir a los hombres de tres generaciones. Partiendo del naturalismo de Clarín, José María Rincón compone un cuento que se va adaptando a medida que avanza la narración a las exigencias del realismo crítico.

“Responso en tres tiempos” (pp. 330-340), de RODRIGO RUBIO<sup>309</sup>, es un cuento sobre la guerra, sobre la imposibilidad del olvido y del perdón y sobre quienes son las verdaderas víctimas. Compuesto en tres partes, a cada una le pertenece una voz narrativa distinta. La primera es la de Juana, la madre del soldado caído que nunca quiso ser un héroe, la madre del muchacho que habían convertido, según sus propias palabras, en águila o halcón. “[A él] le hubiera gustado ver las hojas amarillas de otros otoños”, dice Juana, pero se lo llevaron, se lo llevaron y lo convirtieron en héroe. Así, la mujer va recordando cómo era su hijo y cómo fue su vida después de la pérdida, estando esta primera parte llena de alusiones implícitas a los homenajes que se hicieron a las familias de los caídos por la patria, a lo que fue después la realidad, con cantos y uniformes, y también a su conciencia de estar loca a ojos del mundo. El segundo tiempo, el segundo responso, lo realiza un narrador extradiegético que va contando cómo fue la vida y la muerte de esta mujer. Por medio de una expresión basada en sugerencias nos dice el narrador que primero su marido se apagó en su silla, en silencio. Allí quedó ella,

<sup>308</sup>. En 1934 los empleados del sector minero asturiano protagonizaron la llamada Revolución de Asturias al revelarse contra el gobierno que, desde el año anterior, estaba en manos de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA). Esta deshizo muchas de las reformas sociales llevadas a cabo por el gobierno de izquierdas precedente, motivo por el cual estalló el conflicto. La revuelta fue reprimida por el ejército de forma violenta, al enviar tropas del norte de África para poner fin al conflicto.

<sup>309</sup>. Rodrigo Rubio (Albacete, 1931-Madrid, 2007). A lo largo de su trayectoria, Rubio acumuló numerosos premios y galardones, entre ellos el Gabriel Miró de 1961 por *Un mundo auestas*, el Hucha de Plata por “Aproximación a la tristeza” o el Hucha de Oro de 1990 por “Área de servicio”. “Las paredes lloran en silencio” le valió el premio convocado por *La Estafeta literaria*; pero su mayor éxito llegó en 1965 con el premio Planeta por *Equipaje de amor para la tierra*. También ejerció el periodismo, en *ABC* escribió durante años una columna propia y colaboró en Radio Nacional.

pensativa, riendo cuando no había que reír y saliendo en camión las noches de luna, que por brujería la tomaron los niños del pueblo. Mientras, seguía recibiendo visitas de gente que venía a recordarle que su hijo fue un héroe, y a otorgarle medallas por su contribución a la patria. Hasta que un día, esas mismas personas, al poner la mano sobre sus hombros, se dieron cuenta de que estaba muerta desde hacía años, probablemente desde que se llevaron a su hijo. El tercer responso lo hace un narrador intradiegetico en primera persona, un poeta que vive donde vivieron Juana y sus hombres y que riega la tierra y los árboles, según él, para que a los muertos no les falte de nada. Él entiende de aparecidos, y muchas veces conversa con Juana, que le asegura que si pudiera se convertiría en piedra para clavarse en el cráneo del culpable.

“Responso en tres tiempos” es un cuento simbólico, cargado de la amargura y la tristeza que alimentó las vidas de las verdaderas víctimas de la guerra, aquellos que se quedaron, los que tuvieron que vivir con las ausencias. El primer tiempo plasma el delirio de una mujer que ha sufrido, cargada de resentimiento contra aquellos que se llevaron a su hijo, un sentir que se confirma en las últimas líneas del cuento; en el segundo, observamos desde fuera la vida que llevó, que más que vida fue muerte si atendemos a su inmovilismo y a la resolución del responso, y en el tercero y último aparece la figura del poeta, del escritor que en otro tiempo fue de vanguardia pero que ahora se revela como el portador de la palabra de esta gente y como mantenedor de su recuerdo. No sabemos qué relación tenía con la familia ni cómo llegó a ese lugar, pero si lo analizamos desde la dimensión simbólica a la que aludíamos, podemos afirmar que está allí recordándoles, recordando su dolor y su sufrimiento y regando su tierra para que no sean para siempre muertos olvidados, desempeñando el papel que se atribuyeron los escritores del compromiso social. Tal y como el propio Rodrigo Rubio afirmó, su narrativa conoció tres épocas; una primera en la que, alimentado por la literatura de los clásicos como Galdós o Baroja, sus narraciones se enmarcaban en el costumbrismo de su tierra y de sus gentes para poco a poco ir desvelando en ellas preocupaciones sociales. En la última etapa dio más rienda suelta a la imaginación, desarrollando una literatura que a menudo tuvo tintes fantásticos, y en el límite entre estas dos últimas cabría inscribir este cuento.

La postura de RAÚL GUERRA GARRIDO<sup>310</sup>, más que política, es ética, pues condena vehementemente toda forma de violencia. En su cuento “Con tortura” (pp. 379-384) nos habla un personaje que está siendo sometido a tortura por parte de un ejército inidentificable que le exige que responda a dos únicas preguntas: “¿Dónde están?” y “¿Cuántos son?”. Es lo único que dicen cuando se dirigen a él, no le dan aclaraciones de a quien buscan o a quien esperan y de poco sirven los ruegos del protagonista, que asegura que el miedo le haría confesar si no fuera por que no sabe qué es lo que quieren saber. Se subraya así el sinsentido de la violencia, la imposibilidad de razonar con hombres entrenados para luchar, con seres humanos que han perdido su individualidad - desde el suelo, sus botas forman una sola empalizada imposible de franquear- pero sobre todo la incomprensión de la víctima que, como el lector, ignora cómo ha llegado hasta allí y qué ha hecho para hallarse en esa situación en pleno siglo XX, proviniendo como proviene de una sociedad civilizada. El cuento, por tanto, muestra el absurdo que se da ante la falta de diálogo y la irracionalidad de la violencia, y se cierra tal y como empezó, con las mismas dos preguntas que atormentan al protagonista y a las que no puede dar una respuesta. Fuerte crítica sin duda al terrorismo que amenaza a los ciudadanos, en la que adquiere un enorme protagonismo el miedo, el terror no tanto a lo que le están haciendo esos hombres como a lo que pueden todavía hacerle estando en su poder.

Cuando el simbolismo es llevado hasta sus últimas consecuencias, el resultado son cuentos que beben directamente de la literatura del absurdo. Sirven también para proyectar reflexiones acerca de la organización social y la tendencia del hombre a la violencia. LUIS FERNÁNDEZ ROCES<sup>311</sup> ha recibido a lo largo de su trayectoria como

---

<sup>310</sup>. Raúl Guerra Garrido (Madrid, 1935). Doctor en Farmacia y novelista, publicó su primera obra, *Cacereño*, en 1969. Nacido en Madrid, ha vivido casi toda su vida en San Sebastián, y varias de sus novelas versan sobre el tema del terrorismo, como la que en 1976 le valió el premio Nadal, *Lectura insólita de El Capital*, sobre un empresario secuestrado por ETA cuyo único entretenimiento durante su cautiverio es la lectura de la obra de Karl Marx. Miembro fundador del Foro de Ermua, Guerra Garrido tuvo que ver cómo una bomba volaba por los aires su farmacia en San Sebastián el año 2000. No por ello ha abandonado el País Vasco, ni ha dejado de ser tajante en sus opiniones políticas, aunque sí afirmó que no volvería a escribir una novela ubicada en Euskadi hasta el cese completo de la lucha armada. En 2006 recibió el premio Nacional de las Letras por su novela *La soledad del ángel de la guarda*, en la que el protagonista ejerce de guardaespaldas de un profesor amenazado por el terrorismo, pero no da el autor pistas acerca de la localización de la acción.

<sup>311</sup>. Luis Fernández Rocés (Pumarabule, Asturias, 1935). Ha cultivado también la novela y la poesía, pero es en el género del cuento donde este escritor se siente más a gusto. El primero de los premios que recibió fue el premio Lena, en 1967, por su cuento “El barro”, pero el que le reportaría una mayor popularidad sería el Hucha de Oro, dos años después, por “La sonrisa que te llegaba”. Por este cuento “Sobre este cadáver de ceniza” recibía otro prestigioso galardón en 1974, el premio La Felguera, y por “Una voz callada en el silencio” le fue otorgado el premio Ignacio Aldecoa. El olvido al que parecen haberle condenado las editoriales es explicado por algunos críticos, como Dámaso Santos, precisamente por su

escritor, vocación que compaginó con su oficio de practicante, los más prestigiosos premios literarios dedicados al cuento, y sin embargo, poca ha sido la atención que ha recibido de la empresa editorial. No así de la crítica, pues en los últimos años Fernández Rocés está viendo recompensada su labor con estudios de sus obras y homenajes, como el celebrado en Gijón en febrero de 2006 por el Ateneo Jovellanos. En él, Ricardo Menéndez Salmón, destacó del escritor asturiano su magistral empleo de la palabra justa para una escritura consciente, y señaló los tres motivos que articulan su producción: el tiempo y la muerte, la ironía y la fantasía<sup>312</sup>. El cuento “Sobre este cadáver de ceniza” (pp. 407-414) es un buen ejemplo de su narrativa breve, pues en él se conjugan los tres motivos señalados por Ricardo Menéndez. Nos enfrentamos a la situación kafkiana de un hombre que se encuentra desnudo metido en un agujero a modo de trinchera en mitad de una isla sepultada por las cenizas de lo que parece haber sido un incendio o una explosión. Su única posesión, un fusil; su única compañía, un hombre como él que se encuentra en otro agujero con otro fusil, también desnudo, y que supone es su enemigo. Fernández Rocés emplea el ya conocido recurso del inicio *in media res*, ya que encontramos al protagonista en esta extraña situación y en seguida le cede la voz para que poco a poco nos vaya dando algunos datos de cómo transcurre su vida, aunque él mismo no recuerde cómo ha llegado allí. Alternan los dos hombres el fuego cruzado con las conversaciones y poco a poco van haciéndose grandes amigos. No sabe el protagonista si acaban de llegar allí o si llevan años, por lo que la desubicación no es solo espacial sino también temporal, y piensa que debe odiar a ese hombre porque es su enemigo y debe desear su muerte. Sin embargo, la amistad entre los dos crece y sienten que cada vez se conocen mejor; las penas de uno son las del otro, lloran y ríen juntos. Son, en definitiva, dos hombres exactamente iguales. Fernández Rocés ofrece una hermosa parábola sobre el sinsentido de las guerras, donde los hombres luchan sin saber los motivos y se enfrentan a sus semejantes, seres humanos como ellos que en otras circunstancias quizás habrían sido sus amigos. El paraje está desierto y la isla simboliza la soledad y el vacío de la vida de los hombres, que viven escondidos por miedo y que luchan porque suponen que es su deber. El tiempo en este cuento es inasible, un tiempo que sin embargo no les lleva a la muerte porque desde el instante mismo en el que se

---

condición de hombre humilde y sencillo, que prefirió seguir viviendo entre sus convecinos y seguir en contacto con ellos a través de su oficio de practicante sin atribuirle la menor importancia a la concesión de premios y a la posible popularidad que ello pudiera aportarle.

<sup>312</sup>. Cf. Ricardo Menéndez Salmón, “La obra breve de Fernández Rocés”, en *Homenaje a Fernández Rocés*, Ateneo Jovellanos, Gijón, febrero de 2006.

despertaron en el agujero ya se habían convertido en espectros de ellos mismos, y la absurda existencia de estos hombres transcurre como la supuestamente lógica existencia del ser humano en tanto que género: entre la guerra y la paz, entre la amistad y el odio, entre el miedo y la soledad.

La narrativa corta de JUAN JOSÉ PLANS<sup>313</sup> suele estar enmarcada en el plano de la ciencia ficción, de la recreación de mundos futuristas o simplemente irreales, como en el caso de “El gran espía del mundo” (pp. 472-487). Se trata de un cuento interesante por lo que tiene de simbólico, pero también por su construcción. El empleo de frases cortas al inicio nos sitúa ante un cuento de corte realista en el que la vida transcurre también a trompicones. Si bien sintácticamente el cuento está exento de lirismo, algunas imágenes empleadas por el narrador son realmente poéticas. Un escritor que no ha sido capaz de escribir nada en las últimas veinticuatro horas porque se las ha pasado leyendo, no sabe por qué, *Alicia en el país de las Maravillas*, sale a comprar el periódico. Un paréntesis abre una digresión para contar una anécdota que nada tiene que ver (en principio) con el protagonista: *Diarios reunidos* es el nombre de la única empresa de información que existe en el mundo, cosas de la política, le dice un raro quiosquero que padece una no menos rara dolencia. Al adquirir un ejemplar, el protagonista se convierte en la presa del “Servicio del Perfecto Orden”, y a partir de ese momento empieza su peregrinaje por las calles de la ciudad, donde va encontrando personajes extraños que no se sorprenden demasiado de la desaparición del periódico, pues toda la edición ha sido secuestrada por las autoridades que han escondido la verdad diciendo que un incendio en las oficinas ha impedido la distribución de ese día. La tensión dramática aumenta al tiempo que también lo hacen el miedo y la paranoia del personaje, pues si al principio la narración avanzaba a medida que se iban describiendo de forma escueta las acciones cotidianas del protagonista, ahora son las preguntas que se agolpan en su mente las que confieren al cuento esa dimensión del absurdo, adaptándose la prosa perfectamente al sentir del personaje. Porque se encuentra en un universo en el que rige un absurdo orden: comprende que lo buscan a él porque es el único que tiene un ejemplar del periódico de ese día, que sin embargo está en blanco. Las autoridades, al apresarle, le explican que ha sobrevenido el fin del mundo, y no ha sido apocalíptico, como era de esperar, sino que el final consiste precisamente en eso: en que ya no queda nada. Y él es el único que

---

<sup>313</sup>. Juan José Plans (Gijón, 1943) es escritor y periodista. A lo largo de su carrera literaria ha conseguido diversos premios de narrativa breve, como el premio Nacional de la Radio, el premio del Ateneo Jovellanos y el premio del Concurso Nacional de relatos de ciencia-ficción.



lo sabe, por lo que durante un día se ha convertido en el gran espía del mundo. Nos hallamos, por tanto, ante una crítica a la globalización, al excesivo celo protector de las autoridades o más bien a las conspiraciones que se entretienen para que la población ignore su verdadero destino a través de la manipulación de los medios de comunicación, que al final terminan siendo todos iguales al maquillar la verdadera información. Pero también se nos revela este cuento como una reflexión acerca del vacío hacia el que se dirige la sociedad, representada en la figura de un matemático que en su próxima tesis quería demostrar precisamente el valor del número cero. Finalmente, asistimos al ajusticiamiento de un inocente como cabeza de turco, a la eliminación de un hombre que sabe la verdad y por tanto supone un peligro para los intereses de los poderosos.

Si se trata de proyectar sentimientos individuales que finalmente se revelan como las grandes preocupaciones del ser humano, el resultado es un universo en el que se dan situaciones no menos angustiantes. Una parte de la narrativa de RAMÓN HERNÁNDEZ<sup>314</sup> está marcada por estas corrientes existencialistas, sin dejar de lado las preocupaciones socio-políticas de la época contemporánea. Así lo demuestra su última novela, *Delirium*, publicada por la Society of Spanish and Spanish-American Studies (Lincoln, Nebraska, 2006), sobre dos locos que discuten en un psiquiátrico acerca de la condición de reyes y la necesidad de la institución monárquica. También el cuento “El impostor” (pp. 385-397) plantea el aparente absurdo de la existencia humana en términos kafkianos. Empieza el relato en un vagón tren que permite al lector reconocer el empleo del tópico de la vida como viaje. Llegados a término, a cada viajero se le asigna un camino, al final del cual el protagonista narrador, solo, llega a un barracón en el que se encuentra con una multitud de seres humanos de toda condición. Un anciano le instruye acerca del lugar y de las gentes, que solo quieren llegar a la puerta del fondo a pesar de que ninguno sabe lo que esconde tras de sí. Hay grupos humanos diferentes, pues ya le advierte su interlocutor que aunque le hayan dicho que son todos iguales, ellos saben que eso no es cierto. El grupo de la derecha es el de los creyentes, que esperan hallar la verdad eterna detrás de la puerta, el infinito bien, y sin embargo son hipócritas y luchan unos contra otros por llegar los primeros sin piedad para con sus congéneres. Los de la izquierda, todo lo contrario, creen que al otro lado de la puerta les esperan el mal, el demonio, la condena eterna, y los del centro, escépticos, se consagran

---

<sup>314</sup>. Ramón Hernández (Madrid, 1935). Licenciado en Filosofía y Ciencias Políticas y adscrito también al realismo social y al género de la novela histórica. Ha publicado cerca de treinta novelas, pero hasta la fecha ningún libro de cuentos. También ha cultivado el género del teatro, y durante algunos años fue crítico literario del diario *El Mundo*.

a los placeres efímeros puesto que tienen el convencimiento de que al otro lado no hay nada. Son las tres actitudes que pueden encontrarse en el hombre moderno, y en sus relaciones constatamos la existencia de instituciones, leyes, chantajes, miseria, hambre, miedo... Se trata, por tanto, de un pequeño universo en el que toda la sociedad y el orden mundial están representados. La resolución está revestida también de un carácter kafkiano, pero la proyección simbólica es esclarecedora de las ideas del autor. A fuerza de chantajes, el protagonista consigue pasar al otro lado, donde un individuo con una máscara lo espera y pronuncia continuamente la palabra “culpable”. Nada más dice, a pesar de los ruegos, las excusas y las justificaciones del personaje. Estaba impartiendo justicia, nada más; lo entiende por fin cuando la desesperación lo lleva a asesinar al extraño juez y descubre en una de las habitaciones contiguas a un verdugo esperando al próximo condenado. Para evitar que este salga a buscarle, decide sustituir a su víctima, y una vez en el trono, con la máscara, lo único que puede decirles a todos los hombres que entran pidiendo piedad es “culpable”. A través de esta reformulación del mito del Juicio Final lo que hace Ramón Hernández es anular toda creencia en un dios que hará justicia, puesto que todos los seres humanos sin excepción son culpables y solo en ellos reside la responsabilidad de la miseria, el hambre, las injusticias y el desorden que reina en el mundo. Por eso, y por nada más, no hay apelación posible a la sentencia que condena al Hombre.

De nuevo encontramos en “Cerco de Arena” (pp. 505-511), de JOSÉ MARÍA BERMEJO<sup>315</sup>, una situación delirante, esta vez teniendo como protagonista a un hombre encerrado en un inofensivo círculo de arena. El cuento se abre con una cita de Rainer M. Rilke: “*No dejes que la infancia, esa infinita lealtad de los celestes, te sea arrebatada por el destino*”, donde encontramos la clave del cuento, pues tras varias páginas en las que el protagonista intenta escapar, se interroga, se desespera y finalmente se rinde, es la visión de un niño la que le salva. Es él, es el niño que él fue quien le tiende la mano para salir del círculo y poder seguir adelante, haciendo del cuento un alegato en favor del recuerdo y del mantenimiento de la memoria de lo que realmente somos, cuyo descuido a menudo nos siembra de dudas y de miedos y nos impide seguir adelante. La prosa empleada por Bermejo es vívida, fluida y de una gran musicalidad, alternando frases cortas, con las que indica el cambio de acción o de pensamiento del personaje,

---

<sup>315</sup>. José María Bermejo (Cáceres, 1947). Poeta y narrador, ha ganado también algunos de los premios de cuentos más importantes, como el Hucha de Plata o el Francisco García Pavón.

con párrafos más largos, a través de los cuales recrea sus sentimientos y sus reflexiones acerca de su situación y su existencia.

ANTONIO GALA<sup>316</sup> es un escritor que no necesita presentación, pues su larga trayectoria como poeta y novelista y el gran éxito de público que han alcanzado sus obras hacen de él una apuesta segura en el mundo editorial. Sin embargo, no son los cuentos su punto fuerte, aunque son destacables sus artículos, que ha recogido en varios volúmenes, dotados de una gran fuerza expresiva y una mirada ácida con ese punto de humor necesario para realizar una radiografía de la sociedad y de las gentes que en ella se mueven. El cuento incluido en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II*, “La tahona” (pp. 415-421), es un relato en el que el tiempo, la vida y la muerte se confunden en una panadería a la que van a parar, como si de un extraño purgatorio se tratara, unas desorientadas almas en pena. No termina sin embargo Gala de perfilar la significación de las imágenes que se suceden sin que aparentemente tengan conexión unas con las otras, y la abstracción de la realidad resulta exagerada, por lo que el resultado es un cuento inconsistente que únicamente logra transmitir una sensación de absurdo y desamparo. Quizás habría sido esta la única voluntad del autor.

Sigue estando presente cierto sentido del humor, aunque en menor medida que en el conjunto de cuentos del capítulo precedente y también según técnicas muy distintas. Lo encontramos esta vez filtrado a través del monólogo interior, del perspectivismo o del realismo naturalista, con los que se recrean la desmitificación de la muerte, un vitalismo optimista o la irremediable e invencible fuerza de la naturaleza. “Transferencia positiva” (pp. 488-496), de JESÚS TORBADO CARRO<sup>317</sup>, se revela como un canto a la vida incluso en las circunstancias más extremas. Con un hábil empleo del perspectivismo narrativo, Torbado, cuenta la historia de tres moribundos que comparten

---

<sup>316</sup>. Antonio Gala (Ciudad Real, 1936). Estudió Derecho en la Universidad de Sevilla, y también se licenció en Filosofía y Letras, Ciencias Políticas y Económicas en la Universidad de Madrid. Tras abandonar su preparación al ingreso en el Cuerpo de Abogados del Estado, entró en la Orden de los Cartujos, pero no le fue fácil aceptar la dura disciplina que ello le exigía y poco después fue expulsado de la orden. En 1959 empezó a impartir clases de Filosofía e Historia del Arte, y ese mismo año recibió un accésit al premio Adonais de poesía por su obra *Enemigos íntimos*. Desde 1963 vive exclusivamente de la escritura. Sin embargo, a pesar de ser un ensayista reconocido, su inmersión en la narrativa será tardía: comenzó a escribir novelas en los años noventa, siendo *El manuscrito carmesí* (1990) la primera de ellas, con la que ganó el premio Planeta. Actualmente colabora con *El Mundo*, y su última obra, *Cosas nuestras*, (Planeta, Barcelona, 2008), donde recoge sus cuatro primeros libros de ensayo, *Charlas con Troylo* (1981), *En propia mano* (1985), *Dedicado a Tobías* (1988) y *Soledad sonora* (1991).

<sup>317</sup>. Jesús Torbado Carro (León, 1943). Es novelista y periodista, ha colaborado en varias publicaciones y en programas de televisión. Sin embargo, si bien el mayor éxito de crítica y de público lo ha conseguido con las novelas, desde que dio sus primeros pasos como escritor se ha sentido atraído por el género del cuento. Algunas de sus obras son *Corrupciones* (1966), *El general y otras hipótesis* (1967), *Historias de amor* (1968), *Relatos fantásticos* y *Relatos de amor* (ambos de 1970), *Héroes apócrifos: relatos de la historia de España* (1994).

habitación de hospital, aunque se centra sobre todo en Sabino, un viejo que ya ha sufrido dos operaciones a causa de un tumor cerebral con el que los médicos ya no pueden luchar. El narrador cuenta las relaciones entre los tres enfermos y el personal del hospital con un gran sentido del humor, cómo Sabino se las arregla para conseguir revistas pornográficas y verle las intimidades a las doctoras y las enfermeras y cómo se ríe de su propia situación y la de sus compañeros con comentarios agrídulces y bromas no exentas de una gran ternura. Eso es el cuento de Jesús Torbado, un relato bañado de una ternura infinita en el que el narrador, que solo al final se presenta como el hijo de Sabino, acepta las pequeñas travesuras de su padre porque como dice la doctora Marta, no está enamorado de ella, sino que su empeño en conquistarla responde a una transferencia positiva que en términos médicos se traduce como el deseo de este anciano desahuciado a seguir viviendo.

El cuento “Aturuxo el Vikingo” (pp. 309-319), de RAMÓN EIROA<sup>318</sup>, es un relato divertido, concebido desde la narrativa tradicional, pues nos presenta Santiago, más conocido como Aturuxo, desde su nacimiento hasta que toma conciencia de que ya es un hombre. Se trata de un cuento sobre las ansias de libertad del ser humano, a las que no es posible poner trabas. En realidad, a pesar del título, la historia es la de su madre, pues el punto de vista narrativo se focaliza en ella para contar cómo concibió a Aturuxo. Su marido era estéril y ella buscó la solución en una banda de titiriteros que pasaron por el pueblo, entre los que había un vikingo que se prestó encantado para tal servicio. Luego cuenta el narrador cómo trabajó la Generosa, pues así se llamaba su madre, para poder pagarle unos estudios al chico, porque ella estaba convencida de que iba a ser alguien importante. Los curas se encargaron de su educación y poco a poco Aturuxo se va dando cuenta de lo grande que es el mundo. En un viaje a Santiago, la mirada de una chica le hace comprender que ya es un hombre y decide escapar en plena noche sin decirle a nadie a dónde va. Su madre, al saber tiempo después de la llegada de los titiriteros al pueblo, siente una corazonada y efectivamente comprueba que su hijo está con ellos haciendo de saltimbanqui. Y es que, en definitiva, todo parece siempre volver a su origen. De este modo, Aturuxo el Vikingo se convierte por fin en protagonista real del cuento, pues hasta entonces todos habían decidido por él. El lugar común del deseo

---

<sup>318</sup>. Ramón Eiroa (La Coruña, 1929). Ingeniero técnico de minas y licenciado en Dirección General de Empresas, se inició tarde en el mundo de la creación literaria, siendo su puerta de entrada la poesía. Pero es en narrativa donde alcanza mayor prestigio y reconocimiento, pues ha ganado algunos premios de cuento como La Felguera en 1978, quedó finalista del Antonio Machado, el Villa de Bilbao y del premio Nadal en 1980 por su novela *Notas para la aclaración de un suicidio*, galardón que sin embargo se llevó Juan Ramón Zaragoza por *Concerto Grosso*.

de libertad y la llamada de la naturaleza puede provocar una falta de originalidad por parte del autor, pero esto queda compensado con su dominio lingüístico y el sentido del humor que se filtra a través de su prosa, haciendo de este cuento un relato desacralizador de asuntos tan serios como el adulterio, la esterilidad y la educación a base de golpes impartida por la iglesia de finales de siglo XIX y principios del XX.

Y finalmente, “El último traje del coronel” (pp. 398-406), de ANASTASIO FERNÁNDEZ SANJOSÉ<sup>319</sup>, es un cuento en el que se trata con mucha ironía el tema de la muerte y la hipocresía de muchas personas ante ella. El protagonista, Orencio, es un sepulturero cuyo discurso abre el relato como si se tratase de un monólogo. Con digresiones y juicios va narrando poco a poco de qué modo intentó convencer a todo el mundo de que de la sepultura en la que estaba trabajando salían sonidos como si desde dentro alguien diera golpes. Explica cómo su compañero, un irreverente descreído, se burla de él, cómo su jefe le regaña pidiéndole que se limite a hacer su trabajo y cómo la familia del difunto le echa a la calle porque no quieren ni oír hablar del asunto después del dineral que se han gastado en el entierro. Mientras el narrador, con su hablar acompasado y sereno, algo ingenuo, mantiene en vilo al lector que espera cuál será la resolución de asunto tan grave, nos vamos enterando de que los sobrinos del coronel deseaban su muerte, de que la empresa funeraria solo quiere cerrar el negocio y no perder dinero y de que la única que quería al finado era su sirvienta, que no le es de ayuda porque estaba sorda. Poco a poco, la presencia del “usted” en el discurso de Orencio va dando las claves del enigma, pues no está hablando con alguien que finalmente le ha creído como era de esperar, sino que desde el principio del cuento el interlocutor del sepulturero es el propio coronel, a quien explica su peregrinaje y sus intentos de convencer a alguien como si efectivamente se estuviese excusando por estar sepultándole. Opta al final por la opción más cómoda, que es la de hacer su trabajo y aceptar la muerte, como hacen todos. Eso sí, con la conciencia tranquila de que él intentó por todos los medios sacarle de ahí.

El resto de los cuentos deben inscribirse en la línea del intimismo. Cada uno de los autores ha recreado las pasiones y los sentimientos individuales con un estilo muy propio, aunque en todos ellos se percibe una fuerte presencia del psicologismo y en muchos se emplea la técnica del monólogo interior o del flujo de la conciencia, por no

---

<sup>319</sup>. Anastasio Fernández Sanjosé (Valladolid, 1935). Ha publicado casi exclusivamente cuentos, con los que ha cosechado numerosos premios, tanto a nivel provincial como a nivel nacional, como el Antonio Machado, varios Hucha de Plata, el premio Ignacio Aldecoa, el Francisco García Pavón y el Ciudad de Tomelloso. Con “El último traje del coronel” ganaba en 1975 el premio La Felguera.

mencionar el más que recurrente registro poético. Tampoco este grupo está exento por completo de cierto trasfondo socio-histórico, como ocurre con los cuentos de Alfonso Grosso, Fernando Quiñones o Marina Mayoral. ALFONSO GROSSO<sup>320</sup> es, junto a Antonio Ferres, uno de los mayores representantes de la literatura social que encontramos en las páginas de esta edición. Es el único, sin embargo, del que se incluyen dos cuentos en lugar de uno. Se trata de dos piezas breves, enmarcadas en la tendencia neorrealista de los años cincuenta en la que el perfil de los personajes se esboza a través del diálogo y de la recreación de sus pensamientos por parte de un narrador que empleaba la mayor objetividad posible. Con el primero de ellos, “Carboneo” (pp. 289-295), Alfonso Grosso ganaba el premio Sésamo de cuentos en el año 1959. El cuento se abre y se cierra con este carbonero que termina su jornada, no sin que antes reciba una trágica noticia: se le ahogó un hijo en la presa. A continuación se cuenta la historia del chico, que muere por querer atrapar un lagarto, tal y como hace su padre. El carbonero los caza para comérselos y luego vender la piel, pero sobre todo para retar al tabernero, que no siempre se cree sus historias, y el muchacho había querido imitarle. El tremendismo del cuento reside precisamente en lo que no se cuenta: tras conocer cómo se desarrolló la muerte del pequeño Frasco, el punto de vista narrativo se proyecta otra vez en Francisco, el carbonero, que llega a la taberna de Simón para mostrarle la piel del lagarto que cazó el mismo día de la desgracia. “Son cosas que pasan, que están escritas” es una frase aparentemente vacía de significado por lo que tiene de lugar común. Sin embargo, no es así. El carbonero sigue siendo ese hombre sencillo que ya antes de la desgracia no quería pensar en nada. Muestra orgulloso su piel de lagarto, que no vende por todo el oro del mundo, pues es un recordatorio de algo que no ocurre todos los días. De modo que la frase “son cosas que pasan” adquiere una significación trascendental en este hombre, que se revela como un individuo casi desnaturalizado al no llorar la muerte de su hijo, aunque quien sabe, pues precisamente el neorrealismo consistía en dejar al lector esa obligación de proyectar un sentido más allá de las líneas del relato. Nos

---

<sup>320</sup>. Alfonso Grosso (Sevilla, 1928-1995). En 1950 adquiere el título de profesor mercantil y entrará a trabajar en la Administración del Estado de Sevilla, pero seis años después la abandonará para dedicarse por entero a la literatura cuando publica su primera novela. Aquejado de una grave enfermedad pulmonar, deja Sevilla para instalarse en Barcelona en 1959, año en que recibe el premio Sésamo de cuento. Tal y como él mismo reconoció, sus referentes literarios serán Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y, sobre todo, Juan Goytisolo, cuya lectura encaminará sus pasos hacia los linderos de la literatura social. Trabajó como crítico y publicista, y su literatura irá evolucionando a través de los años, aunque siempre con el trasfondo social e histórico como hilo vertebrador de sus escritos. A partir de 1980 y hasta el año de su muerte, Alfonso Grosso publicará una novela por año, inclinándose en los últimos tiempos por el género policiaco.

inclinamos a pensar no que sea más importante la piel de lagarto que su hijo, sino que esta quizás le ayude a olvidar un evento de mucha más trascendencia por el dolor que conlleva, como es la muerte de su pequeño; es decir, puede que la piel del animal sea una de esas pequeñas cosas en la vida que nos ayudan a sobrellevar la tristeza cuando no se tienen grandes aspiraciones. El siguiente cuento es “La licencia” (pp. 295-300), en el que un joven que ha prestado su servicio militar en la marina y que se dispone a volver a su pueblo entabla conversación con otro hombre que siempre ha vivido allí, cerca del mar. Casi nada dice el joven al que el narrador se refiere como Lepanto, apenas lo justo para responder a las preguntas de Factor, su interlocutor, que comprende que el muchacho vuelva a su pueblo. Así, la narración transcurre entre las palabras de Factor, que asegura que un hombre no debe permanecer lejos de la tierra que lo vio nacer y los pensamientos de Lepanto, que reflexiona acerca de ello sin decirle nada. Poco a poco las palabras del hombre van haciendo mella en el protagonista, pero para provocar el efecto contrario. No toma el tren que debía devolverle a su pueblo, tierra adentro, rodeado de serranía y peñascales y polvo, sino que opta por quedarse cerca del mar. La literatura de Alfonso Grosso se irá haciendo más compleja estructuralmente desde que en 1961 publicara *La zanja*, novela paradigmática de la narrativa social. En sus obras existe siempre ese halo de denuncia y crítica apoyada sobre la dialéctica de fuerzas que subyace en la separación de clases sociales<sup>321</sup>. De estos cuentos puede extraerse la adscripción al neorrealismo en la forma y en el contenido, pero son narraciones que estarían todavía más próximas al universo literario de Ignacio Aldecoa que al de Jesús Fernández Santos, pues no hay crítica social explícita, sino cierta reflexión acerca del destino trágico del hombre sometido a las fuerzas de la naturaleza en el caso de “Carbonero” y sobre su propia capacidad de decisión en el caso de “La licencia”.

---

<sup>321</sup>. Así sucede en *La zanja* (Destino, Barcelona, 1961), y en *Un cielo difícilmente azul* (Seix Barral Barcelona, 1961), que durante mucho tiempo se consideró como una recreación de la vida de los camioneros, hasta que Ignacio Soldevila postuló que se trataba de una novela sobre la sumisión campesina a la tiranía que ejerce un cacique de origen popular, cuyo único mérito ha sido compartir alcoba con la dueña del latifundio (Cf. Francisco Gutiérrez Carbajo, introducción a *Testa de copo*, Alfonso Grosso, Castalia, Madrid, 2006); *Testa de copo* (Seix Barral, Barcelona, 1963), versa sobre el mal funcionamiento de la justicia, y *Florido mayo* (Alfaguara, Madrid, 1973), narra la historia de una burguesía del sur peninsular incapaz de desarrollarse social y económicamente. Pero no solo en España se centraron sus intereses: en *Ines Just Comming* (Seix Barral, Barcelona, 1968), se establece una comparación entre la Cuba prerrevolucionaria y la Cuba después de la caída de Batista. Vid. VV.AA., “La narrativa de Alfonso Grosso”, *Campo de Agramante*, 3, 2003, pp. 83-93, [edición digital], <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/openems/openems/system/galleries/download/bibsevilla/agramante.pdf>>

FERNANDO QUIÑONES<sup>322</sup> no solo fue narrador, dramaturgo, periodista y cronista, sino que también fue, junto a su gran amigo Félix Grande, un amante del flamenco. Muchas de sus obras versan sobre este tema, tanto ensayos como poemas e incluso narraciones, como es el caso del cuento “El testigo” (pp. 341-361). En él un hombre ya viejo cuenta la historia de Miguel Pantalón, un cantaor de flamenco que conoció en su juventud. La narración está compuesta en primera persona, este hombre va respondiendo a las preguntas que alguien le plantea sobre el que ahora, ya muerto, es un ídolo. A través de su discurso, de una marcada oralidad en la que los giros y las expresiones andaluzas son continuas, se nos va dibujando la figura contradictoria de este gitano del que no sabría muy bien el narrador si decir que era un genio o un loco. En un segundo plano se puede adivinar el retrato de una sociedad en vías de desaparición, pues este hombre, Miguel Pantalón, se erige como representante del orgullo y la dignidad de toda una raza, pero también de su desubicación en un mundo que se mueve por dinero, un mundo que no le comprendió y que probablemente él tampoco comprendía. Para Miguel Pantalón el arte era un modo de sentir, una sabiduría difícil de transmitir a aquellos que no veían en él más que un negocio, pues en numerosas ocasiones despreció violentamente las grandes sumas de dinero que le ofrecían por cantar en las fiestas para luego pelearse con cualquier miserable como él por dos duros. Parece que la única intención de Miguel, al que el narrador describe como un hombre antiguo, de otro tiempo, era conservar la naturaleza y lo genuino de su gente. En el relato de este hombre van apareciendo figuras representativas de la Andalucía de los años veinte y treinta, desde Manuel de Falla a García Lorca, y se adivina cierta creencia en el determinismo del ser humano: quizás si Manuel de Falla hubiera nacido en el barrio del Pantalón nunca hubiera sido un genio sino un pobre y un

---

<sup>322</sup>. Fernando Quiñones (Cádiz, 1931-1998). El primer contacto de Fernando Quiñones con la literatura es en 1948, cuando crea la revista *El Parnaso*, que dirigirá hasta 1950, año en que crea la publicación *Platero*. Tras el servicio militar, en 1953 se traslada a Madrid y empieza a trabajar para la revista del Reader's Digest, en el seno de la cual editará numerosas colecciones de cuentos. En 1971 abandonará este trabajo para dedicarse por entero a la literatura y al periodismo, pues también es autor de varias crónicas en las que relata sus viajes alrededor del mundo. A lo largo de su trayectoria conseguirá distintos premios literarios, entre ellos el Sésamo de cuentos a finales de los cincuenta por “Un torero”, el premio de Prosa de las XII Fiestas de la Vendimia de Jerez con *Cinco historias del vino*, o el premio literario del diario *La Nación* de Buenos Aires en 1960 con *Siete historias de toros y de hombres*, del que Jorge Luis Borges, declarado firmemente antitaurino, destacaría la dimensión humana de los personajes. Más adelante lograría el premio Café Gijón, en 1990, por *Encierro y fuga de Juan de Aquitania, fábulas de hoy*, y como novelista quedó finalista dos veces en el premio Planeta, en 1979 con *Las mil noches de Hortensia Romero* y en 1983 con *La canción del pirata*. Su labor como promotor cultural no se detendría en la edición, la crítica y el periodismo de investigación, sino que es destacable además la creación en 1968 de Alcances, un festival cultural que, si bien en su primera época tendría un carácter multidisciplinario englobando literatura, música y pintura, hoy está enteramente dedicado al cine.



“amargao” como él, y si Miguel Pantalón hubiera descendido de la estirpe de Manuel de Falla habría sido un genio y habría sabido vivir de su arte. Esta lucha por el mantenimiento de las raíces queda plasmada simbólicamente en la muerte del Pantalón, que expira en una caseta de feria, después de cantar, con un puñado de tierra en la mano cerrada que no pudieron abrirle después de muerto. De las mismas palabras del narrador, pues es él el único que habla, se adivinan también las intenciones del entrevistador, que a juzgar por la edad que dice tener el viejo, quiere recuperar la figura de Miguel Pantalón casi cuarenta años después. Empieza el testigo desmintiendo que el cantaor, el ídolo, fuera un hombre de naturaleza amable, es decir, resalta su dimensión humana, que más bien era la de un desagradecido con las oportunidades que muchos le dieron en su época. El autor parece haber querido poner de relieve la artificialidad que a día de hoy muchos le otorgan al arte flamenco, destacando lo que tiene de exótico y de prototípico del carácter andaluz y olvidando su carácter genuino. En lo que se refiere al estilo, destaca la adecuación lingüística de Quiñones a las exigencias del discurso pronunciado por un viejo andaluz, con los giros y las abreviaturas fonéticas propias de esta región sin caer en el descuido, es decir, sin dejar de hacer literatura. Así consigue llevar a cabo el retrato veraz de un personaje a través de lo que de él se dice y de toda una época mediante lo que no se dice.

“...De tu mejor amiga, Celina” (pp. 461-471) constituye un nuevo ejemplo de narración monologada, en la que una voz narrativa se dirige a una segunda persona que ocupa constantemente su pensamiento. Siguiendo las exigencias del género epistolar, poco a poco a través del discurso se va reconstruyendo toda una vida, enhebrando los distintos recuerdos que vienen a ensalzar la amistad que unió a las dos mujeres, a la narradora y a Celina. Las dos amigas tuvieron vidas que siguieron caminos aparentemente opuestos: Celina (ahora ya muerta) optó por casarse y formar una familia; la narradora nunca se casó al perder a su gran amor y decidió consagrar su vida al periodismo porque, según ella, era necesario contar lo que veía. Surge así la reconstrucción de una memoria que bien podría ser la de nuestro país. Se habla de los años en el internado bajo los preceptos de una estricta educación católica, de la universidad, de los amores de cada una y de los años de separación al partir como corresponsal la protagonista a Alemania. MARINA MAYORAL<sup>323</sup> logra muy bien otorgar

---

<sup>323</sup>. Marina Mayoral (Lugo, 1942). Doctora en Filología Románica, es profesora de literatura española en la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera como escritora se inicia a finales de los años setenta, y

una voz propia a su personaje y adecuar su discurso perfectamente a sus sentimientos: según el recuerdo que evoque su expresión se endurece o se endulza, sin que esta transición se haga en absoluto de forma brusca, sino que las emociones de la protagonista cobran fuerza y sentido a través de sus palabras y van llevando al lector a los mismos extremos de su dulzura o su rencor. El motivo no es necesariamente original, puesto que recrea esa amistad que puede surgir entre dos mujeres que muchas veces linda entre el cariño y el amor (la misma protagonista lo reconoce: “Lástima no ser lesbianas, hubiéramos sido muy felices”), aunque el deleite con que ella recuerda los momentos a su lado, cómo disfrutaba mirándola, lo feliz que le hacía saber que ella también lo era y la manía, sin llegar a ser odio, que ambas tenían a sus parejas respectivas, parece indicar que quizás el sentimiento se inclinaba más hacia el del amor que el de la simple amistad. Las actitudes de las dos amigas recuerdan a las dos formas de vida que una mujer tenía para escoger, y estas conforme al temperamento de cada una. Hoy Bela, después de la muerte de su amiga, está quemando todos los papeles, pues, tal y como ella afirma, no eran nada importante, solo recuerdos. Las relaciones humanas son siempre un motivo presente en la literatura de Marina Mayoral. Con este cuento había ganado en 1980 el premio de cuentos de la Caja de Ahorros de León, pero no será el único que escriba a caballo entre el género epistolar y el monólogo, pues en 1998 publicará *Querida amiga*, un libro de siete cuentos todos en forma de carta en los que se presenta un mosaico de pasiones humanas a través de la pluma de hombres y mujeres que confían sus sentimientos al papel en blanco o a la pantalla de un ordenador.

Un recorrido por la literatura española de la segunda mitad de siglo no sería completo si no se mencionase la figura de JUAN BENET<sup>324</sup>. Con su primer libro de cuentos, *Nunca llegarás a nada* (1961), consuma la originalidad que ya apuntaba en su primera obra publicada, una pieza de teatro titulada *Max* (1953). Supone un distanciamiento con los autores de su generación, asimilándose más a su gran amigo

---

ha ganado varios premios de novela y cuento, como los tres Hucha de Plata consecutivos (1979, 1980 y 1981) y una Hucha de Oro por “Ensayo de Comedia” (1982).

<sup>324</sup>. Juan Benet (Madrid, 1927-1993). Ingresó en la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid en 1948, y esta fue siempre su principal ocupación, que compaginó con su vocación de escritor. Tras *Nunca llegarás a nada*, publicó en 1968 la novela *Volverás a Región*, y la crítica ha comparado la creación de su espacio simbólico con el Macondo de García Márquez. De nuevo, aparece en él el motivo del regreso y de la ruina, siempre presentes en su literatura. Un año antes había recibido el premio Biblioteca Breve con *Una meditación*, y en 1980 publica *Saúl ante Samuel*, una de sus novelas más populares y admiradas. En 1983 publica la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas*, a la que seguirían dos más en 1985 y 1986. En el momento de su muerte se hallaba redactando una cuarta entrega. Aunque no se retira del mundo de la literatura, no retomará la labor de creación hasta unos años después, con la publicación de la mencionada *Saúl ante Samuel*.

Luis Martín Santos, que ese mismo año publicaba *Tiempo de silencio*. Influido fuertemente por el oscurantismo narrativo de William Faulkner, las narraciones de Juan Benet son tortuosas en tema y en forma, pues su compleja y trabajada sintaxis surge como reflejo de la complejidad psicológica y existencial de sus personajes. Sin embargo, el lector tiene la sensación de que esta complejidad está muy arraigada en el sentir más profundo de estos, tanto, que rara vez su comportamiento deja entrever esa amargura. Suelen ser hombres silenciosos, taciturnos, a los que les es muy difícil expresar sentimiento alguno si no es a menudo a través de la violencia. No es el caso de los protagonistas de “El demonio de la paridad” (pp. 274-288). En ellos no existe un atisbo de violencia o rabia a pesar del dolor que ha marcado sus vidas. Se trata de una historia de desamor y de amistad truncada por una mujer. A pesar de que los protagonistas son los dos hombres, pues entre ellos oscila siempre el punto de vista narrativo sin que a menudo sea fácil definir el momento en que pasa de uno a otro, solo conocemos el nombre de ella, Águeda. El relato empieza en un andén ferroviario, cuando el primer marido de Águeda vuelve quince años después al saberla muy enferma, alertado por el segundo, quien fue durante años su mejor amigo y socio, que le espera a la salida del tren. Los motivos del rencuentro, del regreso y de la ruina que el paso del tiempo va construyendo en el hombre que aparecen en este cuento son motivos recurrentes y característicos de la narrativa de Juan Benet. No existe en este, sin embargo, la ruina moral que caracterizó algunos de sus relatos, en los que el trasfondo de la guerra atravesaba la narración y servía de explicación a esta. Aquí hay ruina humana, una ruina material personificada en estos dos hombres a los que el tiempo ha vencido. La tristeza de los personajes de Juan Benet a menudo reside en la naturalidad con la que se resignan ante las desgracias, que suelen sobrevenir también de forma natural, como si hubiera que aceptar la mala suerte porque es lo único real que cabe esperar en la vida:

*Y sobre todo, no hubo resoluciones definitivas ni rupturas irreparables; y eso fue lo que otorgó al desenlace un tinte más sombrío y un carácter más irreversible* (p. 280).

Los motivos pudieron ser el deseo de Águeda de tener un hijo; creyendo que cambiando de hombre lo lograría así lo hizo, pero pronto el tiempo y los médicos la desengañaron, pues era ella quien tenía el problema de esterilidad. Pero poco importaba eso entonces, en el momento en que se enmarca la narración, el de su enfermedad. La intersección del punto de vista narrativo de un personaje a otro se explica también por la

similitud de los hombres, pues da la sensación de que ninguno de ellos tuvo totalmente a la mujer ni la perdió tampoco por completo. El primero se vio privado de ella físicamente, pero el hecho de que Águeda reclamara su presencia al saberse enferma hace pensar que el segundo nunca tuvo su corazón del todo. Este lo sabe, y por eso decide ausentarse unos días, al término de los cuales su antiguo amigo parece haber recuperado los años que estuvo lejos, pues se mueve por su casa como si realmente nunca se hubiera marchado y nunca hubiera perdido la condición de marido.

Los cuentos de ALFONSO MARTÍNEZ MENA<sup>325</sup> están ligados a los de sus compañeros de generación a través del interés por los personajes sencillos y los ambientes humildes, aunque sin incurrir en el aspecto crítico y social que a menudo se les exigió a los narradores del medio siglo. Sus narraciones versan sobre la soledad, el tiempo y la muerte, y buena prueba de ello es este de “Taxidermización” (pp. 301-308), incluido en su obra *Incidentario* (1986), donde un hombre, navegando por sus recuerdos de infancia y juventud, se dispone a vender por fin la casa donde vivieron tres generaciones de su familia. Ahora estaba vacía, albergando tan solo los recuerdos de su niñez, cuando una niña le llamaba “fascista” sin que él entendiera por qué, y las paredes que le vieron llorar. Se constata el paso del tiempo con la visita de Pepito, un antiguo vecino que se fue a Barcelona a ordenarse sacerdote, quien dice que la casa podría ser ya de postal, de tal modo ha avanzado el progreso y ha cambiado la vida desde que él era pequeño. Es, en fin, un relato sobre el apego a las posesiones materiales y a la tierra que vio nacer a nuestros ancestros, y la tristeza y el vacío que provoca despojarse de lo que siempre nos ha pertenecido.

“El lento agonizar del unicornio” (pp. 320-329) es una buena muestra de que CARLOS MURCIANO<sup>326</sup> es, ante todo, poeta. El cuento se vertebra alrededor de la psiquis de un escritor que comparte su vida con una chica mucho más joven que él y que siente

---

<sup>325</sup>. Alfonso Martínez Mena (Murcia, 1928). Se trasladó a Madrid en 1957 para realizar sus estudios; es abogado, periodista y crítico literario, colaborando en publicaciones como *Pueblo* o *ABC*. Ha ganado a lo largo de su trayectoria como narrador casi medio centenar de premios, entre ellos el prestigioso premio Gabriel Miró de cuentos, el Francisco García Pavón, el Antonio Machado y el Hucha de Oro. Hay uno que lleva su nombre, el Certamen Literario de Relato Breve Alfonso Martínez Mena, gestionado por el ayuntamiento de Alhama de Murcia.

<sup>326</sup>. Carlos Murciano (Cádiz, 1931). Es intendente mercantil, y durante muchos años se ha dedicado al negocio de la música. Además de crítico musical, es también crítico literario y de arte, y por su obra de creación ha recibido numerosos premios: el premio Ciudad de Barcelona, el Gabriel Miró, el Hucha de Oro por su cuento “La vuelta” en 1974, el premio Sésamo y el Antonio Machado, entre otros. En 1970 le fue entregado el premio Nacional de Poesía, y en 1982 el de literatura infantil por *El mar sigue esperando*; a este ámbito pertenecen muchos de sus libros de cuentos. Junto a su hermano Antonio creó la revista de poesía *Alcaraván*, y en el 2000 fue galardonado con el premio Internacional Atlántida por el conjunto de su obra. Como corresponsal de *ABC* viajó por todo el planeta y luego recogió sus reportajes en *Algo flota sobre el mundo*.

un irracional miedo a perderla que le impide escribir, porque todo su universo gira en torno a ella y su belleza. No solo el lirismo de la prosa, el intimismo de la narración y la sensualidad y la plasticidad de las imágenes con que el narrador describe el mundo y los sentimientos del poeta, del “tú” al que se dirige, confieren a este relato tintes estilísticos que le hacen estar más cerca de lo poético que de lo narrativo, sino también la identificación de la inocencia de ella y su juventud con un unicornio que poco a poco va muriendo, un bello animal mitológico existente tan solo en el universo infantil o, por qué no, en la mente del escritor.

RAÚL TORRES<sup>327</sup> fue un enamorado de su tierra, y a ella dedicó gran parte de su obra, tanto literaria, como los *Cuentos de Cuenca* (1980) o *Cuentos de hadas conquenses* (2003), como sus libros de viajes: *Cuenca antigua* (1980), *Cuenca mágica* (1981), *Cuenca, corazón* (1990) o *Cuenca, ciudad abierta* (2002). En su literatura son las gentes de su tierra manchega las que siempre encuentran un lugar en su universo narrativo. “El día de la trucha” (pp. 362-367) es el relato de un día de pesca contado por uno de sus protagonistas, un joven que, a juzgar por sus comentarios medio de niño medio de hombre, puede estar en plena edad de la adolescencia. Sus acompañantes son su amigo Rober y el tío de este, algo mayor que ellos pero que en seguida se revela como un inconsciente: él es quien conduce el coche y los dos chicos, entre risas, le advierten que se van a matar. Como no podía ser menos el cuento termina con el accidente, y al llegar a este punto el lector se explica las particularidades de la prosa. El narrador es el único que sobrevive, y aunque escucha a su padre llorar no puede abrir los ojos ni sonreír, por lo que parece que es su conciencia la que ha ido reconstruyendo los hechos para narrarlos, unos hechos expuestos de forma rápida, vertiginosa e irreflexiva como si también fueran en un vehículo que terminará por estrellarse. No emplea Torres prácticamente signos de puntuación más allá de algún punto y aparte. Sin embargo, lejos de inspirar en el lector esa conciencia de navegar por los pensamientos de un personaje, la concatenación de proposiciones sin más le hace perder frescura y es difícil entrar en el universo narrativo.

---

<sup>327</sup>. Raúl Torres (Cuenca, 1932). Además de a la literatura, se ha dedicado desde siempre a la radiodifusión y a la publicidad. Ha publicado novelas, libros de viajes y también literatura infantil, destacando entre sus obras los *Cuentos Clásicos de Perrault* (2001), una adaptación de los cuentos del escritor francés. A lo largo de su trayectoria ha ganado numerosos premios por sus cuentos: el Sésamo a finales de los cincuenta por “Un niño, un pájaro, un beso”, el premio Ignacio Aldecoa, el Hucha de Plata, el Novela Corta Café Gijón, el Antonio Machado en 1994 por “El caracol del jardín misterioso”, el premio García Pavón y el Ciudad de Tomelloso.

En 1996 TERESA BARBERO<sup>328</sup> recogía los cuentos que había ido publicando en revistas periódicas en un volumen titulado *Aún queda esperanza* (1996). En “Los espejismos” (pp. 368-375) se nos narra la historia de la tristeza y la melancolía de una mujer que a pesar de tenerlo todo, no consigue ser feliz. Cierta día, cuando se hallaba junto a su marido descansando en un hotel de la costa gallega, desde su ventana ve a un hombre con un mastín paseando por la playa, y volverá a verlos por la tarde mientras camina por la bahía. Este hombre, que primero se le parece a su padre muerto y luego a su marido cuando era más joven, hace aflorar los recuerdos de infancia escondidos que le devuelven poco a poco la felicidad. Se trata de un cuento previsible, en el que Teresa Barbero echa mano del recurso de lo sobrenatural para ayudar a su personaje a sobrellevar una tristeza infundada, pues nadie más que ella ve a ese hombre y a su perro. A medida que avanza la narración sabemos que cuando se casó con Ernesto su padre se había arruinado, y su marido fue quien reflató la economía familiar. Por esta razón siempre se sintió moneda de cambio y se abandonó a una depresión que la acompañaría durante años. El espejismo, que le recuerda a estos dos hombres importantes en su vida y que le inspira una tranquilidad absoluta, parece servir para personificar la confianza que la mujer poco a poco recobra en ambos, que la habían amado sin que ella lo llegase a comprender. Se trata de un cuento sin duda vitalista, pero de argumento fácil y previsible que tiene mucho de cuento de hadas.

“Historia de Roalabota” (pp. 376-378), de MANUEL RÍOS RUIZ<sup>329</sup>, es la recreación de un recuerdo de infancia, en la que a pesar de no estar presente directamente el canto y el baile flamenco, una de las grandes pasiones de este autor, sí trata sobre otro aspecto muy andaluz como es la crianza de toros para la lidia. Recuerda el narrador cómo siendo niño de once años, el gran Manolete acude a testar la bravura de los toros de la dehesa, y cómo ello causa sensación en mayores y grandes, que lo reciben con gran jolgorio. Destaca la humanidad y cercanía del diestro, que le da una

---

<sup>328</sup>. Teresa Barbero (Ávila, 1934). Documentalista y miembro de número de la Real Academia Castellano Leonesa, esta escritora abulense fue finalista del premio Nadal y consiguió con sus cuentos el premio Sésamo y varias Huchas de Plata. También fue novelista y escribió algunos ensayos sobre Gabriel Miró, pero su verdadera vocación siempre fue poética.

<sup>329</sup>. Manuel Ríos Ruiz (Jerez de la Frontera, 1934). Es poeta y novelista y fue durante años secretario de redacción de *Nueva Estafeta*; pero su verdadera pasión, como en otros autores ya estudiados, es el flamenco. Es crítico de flamenco en *ABC* y columnista del diario *Jerez*, y co-fundador de la Cátedra de Flamencología de Jerez adscrita a la Universidad de Cádiz. También es miembro del jurado del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y de los premios Nacionales de Flamenco. No solo su pasión por este arte le llevó a escribir ensayos, sino que junto con José Blas Vega (Madrid, 1942), otro de los grandes investigadores sobre el flamenco de nuestro país, realizó el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* y la obra *Maestros del Flamenco*. En muchas de sus obras aparece perfilado este universo.

pequeña alternativa a un chico que lo miraba, como dice el narrador, con toda su ilusión. Dos años después la desgracia se cernía sobre ellos y sobre toda la ciudad de Cádiz, pues estallaba el polvorín de La Carraca de esta ciudad el 18 de agosto del año 1947 y diez días después moría el matador en la plaza de Linares a causa de una cogida. También el chico que toreó junto a él en Roalabota moría tuberculoso sin llegar a realizar su sueño de convertirse en torero. Presenta Ríos Ruiz un cuento en el que no están reñidos el lirismo y los términos y expresiones propias del mundo rural andaluz y el taurino.

En el cuento “La alfombra del Turkestán” (pp. 422-441), BLANCA GARCÍA VALDECASAS<sup>330</sup> hace gala de una gran expresividad y una enorme sensualidad en las imágenes que perfilan el universo del artista que lo protagoniza, un joven pintor enamorado platónicamente de una galerista que tiene casi treinta años más que él. Los dos mundos de los que proceden ambos personajes chocan irremediabilmente, pues todo para él es arte y todo para ella es negocio, pero la violencia con la que parece producirse esta confrontación queda suavizada por el filtro mental del protagonista, de una sensibilidad extremadamente fina. El pintor ve el mundo que ha creado para los dos a través de su alfombra del Kurdistán, en la que se halla representada una naturaleza en todo su esplendor. Él ve flores y pájaros que los transportan al paraíso, ella insectos que viven entre esas flores y que amenazan a las aves. La historia termina en vacío, como todas las historias de pasión incontrolable e irrealizable, pues justo cuando ella es consciente de que el pintor no quiere exponer en su galería porque está enamorado, le deja al no ver en él las posibilidades de una inversión. En una entrevista concedida a Beatriz Zúñiga Gil en 2006 para la publicación digital *Club del Lector*, Blanca García-Valdecasas habla de la falta de valores de las editoriales, para las que la literatura no es nada más que marketing. En este cuento quedaría plasmada esa imposibilidad de comprensión entre los dos mundos, el del artista y el de los hombres de negocios, ejemplificados en estos dos personajes tan contrarios desde el principio. La alfombra se erige como un elemento simbólico que representa la capacidad del pintor, del escritor, del artista en definitiva, de capturar todo un mundo en un pequeño espacio que sin

---

<sup>330</sup>. Blanca García Valdecasas (Granada, 1936). Empezó publicando cuentos para luego sentirse más a gusto, a juzgar por su producción, en el ámbito de la novela y de la literatura infantil y juvenil, pues a este campo pertenecen muchas de sus obras. En 1979 publicaba *La puerta de los sueños*, un volumen de cuentos por el que la Real Academia Española le otorgaría el premio Fastenrath. En su última novela, *El lubricán*, Grupo Libro 88, Madrid, 1993, traza la historia de unos amigos que se conocen en la universidad en los años cincuenta y su evolución humana a lo largo de treinta años, que coinciden con la historia más reciente de España a la que la autora proyecta su propia visión a través del sentir de estos personajes.

embargo puede ampliarse hasta el infinito a través de su conciencia y sus sentidos, siendo siempre igual pero transformándose en función de la mirada que sobre él se proyecte.

También JULIÁN CASTEDO<sup>331</sup> firma un cuento que más parece una declaración del amor del protagonista gracias al lirismo de la prosa, al “tú” que actúa como referente de sus palabras y al tono exaltado de los recuerdos y las sensaciones. No es, sin embargo, un amor convencional, pues la amada es una niña cuya imagen aparece en un cuadro de Darío de Regoyos, “Retrato de una niña con aro”<sup>332</sup>, que tal y como explica el narrador, murió a la temprana edad de cinco años. El narrador va rememorando su vida y cómo en cada ciudad a la que viaja el recuerdo del cuadro le acompaña, llenando sus días y redefiniendo su mundo, hasta llegar a darle una entidad real al desarrollar la sensación de que nadie lo comprende mejor que la imagen de esa niña. Julián Castedo también es pintor, de manera que en este cuento parecen conjugarse sus distintas facetas, convirtiéndose en un canto al arte como forma de ver y de entender el mundo que nos ayuda a sobrellevar la existencia en momentos de soledad.

La carrera de escritor de LUIS SÁNCHEZ CUÑAT<sup>333</sup> alcanzó su punto álgido en los años setenta y ochenta. El cuento propuesto para la antología de Francisco García Pavón, “El terrorista” (pp. 449-455), se presenta como las notas pergeñadas por un terrorista experto en artefactos explosivos que explica cómo se va desarrollando su trabajo, cuáles son los actos que comete y sus resultados. Pero a través de estos apuntes a modo de cuaderno de bitácora se van filtrando sus sueños y sus ambiciones, pues también un terrorista los tiene más allá de los objetivos políticos, que si bien son la excusa, en este cuento no adquieren ninguna relevancia. Algunas de las sentencias revelan el lado humano de este hombre cuyo oficio es destruir, como el de que le gustaría volar puentes ya que no ha podido seguir una formación para construirlos, e incluso al final del cuento, que coincide con uno de sus actos finales, confiesa que le hubiera gustado “...disponer

---

<sup>331</sup>. Julián Castedo (Madrid, 1940). Es funcionario del Estado y durante muchos años ha sido Agregado y Consejero de Prensa de las Embajadas españolas en México y Rabat, donde se encuentra actualmente.

<sup>332</sup>. Darío de Regoyos (Ribadesella, 1857-1913). Su obra artística evolucionó de un inicial naturalismo a un cada vez mayor simbolismo, para culminar en su madurez con una pintura inscrita en la corriente impresionista. No he encontrado sin embargo datos del cuadro en torno al cual Castedo vertebra su narración.

<sup>333</sup>. Luis Sánchez Cuñat (Valencia, 1940). Es en los años setenta cuando publica la mayoría de sus libros, todos enmarcados en los géneros de la novela corta o el cuento. En España trabajó como profesor de Educación General Básica, pero pronto se marchó a Australia para ejercer la docencia en el Instituto Español de Emigración. Hoy es miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Cónsul honorario de la República de Ecuador en Melbourne, desde donde sigue en contacto con el mundo literario como jurado del concurso de cuentos Fernán Caballero convocado por el Consulado General de España en la ciudad australiana.



de una avioneta y tirar unos pequeños paracaídas con petardos y caramelos, una especie de traca que hubiera causado sensación en toda la ciudad...”(p.453), revelándose así como un hombre que ansía hacer algo verdaderamente sorprendente para merecer un amplio reconocimiento por parte de sus conciudadanos, como cualquier otro ser humano. Quiere dar la sensación el cuento de ser una serie de notas o apuntes garrapeados rápidamente sobre un papel, de ahí que los signos de puntuación sean inexistentes por completo. Únicamente un espacio en blanco parece indicar el cambio de fecha o de asunto. Sin embargo, no llega a alcanzar el efecto requerido, pues resulta poco creíble al estar las frases perfectamente ligadas con el conector textual necesario en cada caso: en unas notas rápidas habría frases cortas bien delimitadas que provocarían un mayor efectismo sin menoscabo del ritmo literario.

“Primera muerte de Jesús”, de PEDRO CRESPO<sup>334</sup>, es la reescritura de un episodio de la historia del Mesías, esta vez desde un punto de vista interno, es decir, no como la cuentan los Evangelios en tercera persona basándose en interpretaciones subjetivas sino desde la visión de protagonista, Jesús. El episodio empieza en la última cena y transcurre durante la oración en el Huerto de los Olivos. En el momento del beso que debía traicionarlo, Judas, en lugar de besar a Jesús, besa a Juan, que se entrega feliz al martirio para salvar a su maestro. Lo que se pone de relevancia es el miedo de Cristo y su inevitable alegría al saberse salvado y pensar que tiene todo el mundo para él, es decir, su dimensión humana. Podrá amar y engendrar a pesar de los remordimientos que siente por el pobre Juan, sacrificado por él. El cuento está dispuesto en cuatro partes. La primera es esta en la que transcurren la Última Cena y la oración en el Huerto de Olivos, donde se produce el error; en la segunda se recrea el delirio y el miedo de todos, también de Jesús, que ahora no puede hacer otra cosa sino esperar. Ruega al Padre que le muestre lo que va a sucederle a su discípulo, pero no obtiene respuesta. La tercera parte se abre con la sentencia “Había sucedido. Todo según estaba escrito” (p.457), y se nos narra el martirio de Juan, su ascensión al Calvario, la sangre que mana de su frente coronada de espinas. Al tiempo que empieza a saberse libre, el verdadero Mesías comienza a sentir la imposibilidad de la farsa, el engaño a sus discípulos y a toda la humanidad, así que termina pronunciando la frase bíblica: “Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz”. La cuarta parte, más breve, vuelve a situarlos en el Huerto de los

---

<sup>334</sup>. Pedro Crespo (Madrid, 1941). Fue el ganador de la primera edición del premio de Narrativa Torrente Ballester en 1989 por su obra *La muerte en la boca*, el mismo año que quedaba finalista del premio Nadal con *El cuaderno de Forster*, superada por *La soledad era esto* de Juan José Millás. Pero antes ya había ganado los premios Sésamo de cuentos, el Café Gijón de novela corta y el Leopoldo Alas, entre otros.

Olivos, en el que Jesús despierta a los discípulos que se habían quedado dormidos y abraza a Juan mientras este le toca la sangre que le mana de la frente. De este modo, Pedro Crespo ha querido infiltrarse en la mente de Jesús durante sus oraciones, recrear el miedo que, como todo hombre, debía sentir en tales circunstancias y fabular acerca de lo que Dios Padre debió decirle a través de las visiones de la muerte de Juan, que no era otra que la que a él le esperaba, para que el Hijo tomara conciencia de su deber. Se nos ofrece un cuento bien logrado, en el que el perfil psicológico de este personaje histórico se revela tremendamente humano, algo inédito hasta este momento, aunque sin despojarle por completo de su carácter mitológico.

Con “Solo una gota de mercurio” (pp. 497-504) SALVADOR GARCÍA JIMÉNEZ<sup>335</sup> nos presenta un cuento de fuerte intimismo a través de la psicología de un hombre de treinta y seis años convaleciente a causa de una faringitis, una dolencia no muy grave que sin embargo le obliga a quedarse en casa guardando cama mientras su mujer y sus hijos salen de excursión. Pero no se queda solo, sino en compañía de Felice, una joven sirvienta de catorce años. Aparecen de repente contrapuestos dos mundos muy distintos, el de la madurez, no solo física, sino intelectual, y el de la juventud y candidez de la niña. A pesar de ser consciente del abismo que los separa, el hombre no puede evitar sentir una fuerte atracción por la chica, y todo el relato se transforma en un lamento a causa de la prohibición y de lo absurdo de su sentimiento, provocado por la incapacidad de la razón de sujetar ciertas pasiones cuya fuerza radica en el mundo sensible. Cada una de sus reflexiones y sus contradicciones, sus arranques de valor y de nuevo su resignación a la nada están tamizadas por el espectro de la fiebre que aumenta y que en cierto modo libera su pensamiento para permitirle adentrarse por caminos prohibidos que quizás hasta entonces no se había atrevido a explorar.

---

<sup>335</sup>. Salvador García Jiménez (Murcia, 1944). También compaginó su faceta de escritor con la docencia, pues fue durante treinta años profesor de lengua y literatura de bachillerato. Aunque destaca principalmente como novelista, también ha escrito poesía y ensayo, y como cuentista ha recibido algunos de los premios más prestigiosos de nuestro país, como el Gabriel Miró en 1980 por “¿Qué haré con tus rosas?”, el Antonio Machado en el mismo año, el premio La Felguera en 1985 y en 1994 el Hucha de Oro por « Tren de Vía Láctea ». Sus cuentos han sido recogidos en un volumen publicado en 1981 y titulado *La paloma y el desencanto*. El Ayuntamiento de Cehegín, su pueblo natal, convoca desde hace varios años un concurso de cuentos que lleva su nombre, y entre sus actividades destacó también su trabajo como coordinador del suplemento literario del diario *La Verdad* de Murcia, en colaboración con Mariano Baquero Goyanes.

La carrera literaria de EDUARDO MENDICUTTI<sup>336</sup> se inició, como en el caso de otros muchos autores que recorren las páginas de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* en sus distintas ediciones, con la escritura de cuentos y novelas cortas, para dar paso al cultivo de la novela casi de forma exclusiva. Mendicutti tiene acostumbrados al público lector a novelas en las que la homosexualidad es la principal protagonista, tratada con un sentido del humor a veces irónico y a veces amargo, pero siempre tierno. Aunque no es el caso del cuento “Para Marcel...” (pp. 512-520), en el que se nos narra un episodio de la vida de Carolina Ferguson, una enigmática mujer que a pesar de tener fama de haber tenido innumerables amantes, terminó sus días sola, con la única complicidad de su sobrino, el narrador, en quien deposita sus esperanzas. Arruinada, pasa los últimos años de su vida haciendo gala de la más absoluta austeridad. Solo espera que alguien de la familia tenga vocación y aptitudes para ser escritor, sufriendo la más profunda antipatía del resto de la familia, que la consideran una mujer descarriada, derrochadora y excesivamente soberbia. Este último es el único adjetivo que su sobrino le atribuye como propio; para él es una mujer fascinante, que vive encerrada en su propio mundo, lleno de misterios y de secretos, como muy pronto descubre el joven escritor. Cierta día, la tía Carolina anuncia que quiere hablar con él y le ofrece unos folios manuscritos para que los lea, a condición de que no lo comente con nadie. En los pliegos, lee el narrador una anécdota que a él se le antoja divertida, que sirve como ejemplo de la vanidad y el orgullo que siempre demostró la extraña mujer. En un hotel de París se encuentra con un hombre que la mira, según ella, “con un codicia absolutamente vulgar”. Esta actitud, que ella califica de impertinente, le hace rechazar una y otra vez las peticiones que, a través del *maître* del hotel, el hombre le formula con el único fin de hablar con ella. Cuando finalmente lo consigue, este solo quiere saber de dónde procede la pluma que adorna su sombrero, pues es, a juicio del desconocido, absolutamente maravillosa. Este desaire la ofende sobremanera, de modo que dejó plantado allí mismo al caballero sin satisfacer su curiosidad, orgullosa y arrogante. Durante mucho tiempo se vanaglorió de semejante acto que para ella fue de dignidad, hasta el día en que vio la foto de aquel hombre en una revista, con un único nombre como pie de foto: Marcel Proust. Comprendió su sobrino que aquel desaire le pesaría durante el resto de su vida, pues su vanidad y su excesivo orgullo le hicieron

---

<sup>336</sup>. Eduardo Mendicutti (Cádiz, 1948). Colaborador y columnista en el diario *El Mundo* y la revista *Zero*, ha ganado algunos de los premios más importantes de narrativa corta y relato: el Café Gijón con su primera novela corta, *Cenizas* en 1973, el premio Sésamo por “Tatuaje”, también en 1973, el Hucha de Plata o el premio Antonio Machado.

quizás perder su gran oportunidad. Tiene el cuento ese halo de humor agrisado que provoca el ser consciente de que a menudo, un pequeño acto sin mayor importancia puede transformarnos y marcar nuestras vidas para siempre, con un estilo muy en la línea de los relatos de la literatura inglesa de autores como Joseph Conrad. Se trata de una narración en primera persona, luego el narrador es testigo directo de los hechos, que primero pone en antecedentes al lector para después, poco a poco, ir centrándose en la anécdota principal. Tía Carolina, ya a las puertas de la muerte, todavía intenta subsanar un error fatal regalándosela al gran escritor una foto suya de joven con una inútil dedicatoria, realizando, como dice el narrador, la única profesión de humildad que Carolina Ferguson llevó a cabo en toda su vida.

\* \* \* \* \*

Concluía Francisco García Pavón con este relato de Mendicutti el segundo tomo de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* y su labor en tanto que recuperador del cuento del siglo XX. Podemos observar en el conjunto de textos que componen esta obra una cada vez mayor complejidad estilística y una mayor tendencia hacia el experimentalismo narrativo que sirve para dar nuevas perspectivas a los temas habituales de la literatura, no solo española, sino universal. También una paulatina superación del tema de la guerra civil y las limitaciones sociales y económicas de la posguerra, de manera que nos encontramos ante cuentos mucho más reflexivos y filosóficos que testimoniales con respecto a las ediciones anteriores, gracias a la apertura a literaturas extranjeras y a la recuperación de la libertad de expresión. Una rápida mirada al resto de la producción literaria de los autores muestra cómo muchos tuvieron entre sus intereses los mismos temas que los de la generación que los precedió, pues son pocos los narradores que no cuentan entre sus novelas o cuentos con una obra en la que se recrean los motivos de la guerra civil y el devenir histórico español, y sin embargo prefirieron, bien por propia decisión bien por decisión del antólogo, incluir un cuento en el que se recrearan pasiones humanas más íntimas, lo cual demuestra el mayor interés, de nuevo, por el estilo.

En el prólogo a esta edición, Francisco García Pavón ya advierte de que es imposible establecer una relación estética, ideológica o social definitiva entre estos autores, a los que clasifica entre mayores (que no incluyó en las ediciones anteriores bien porque los desconocía bien porque habían tenido que exiliarse) y jóvenes,

distribución en la que nos hemos basado para realizar el análisis de la obra. Así, dice el antólogo que su intención era ofrecer un reflejo de los cincuenta años que abarca la antología entre los dos tomos, y es la primera vez que menciona el posible trabajo de los estudiosos: su primera antología quiso funcionar como manifiesto de defensa y fomento del género, la segunda edición continuó con este propósito para convertirse finalmente en museo y la última edición, en la que se incluye este tomo segundo, pretendió tener una doble función de recuperación y difusión con la idea ya no de defender el género y darlo a conocer, sino con la de servir como material de estudio para la historiografía literaria.

Pero no podemos cerrar este capítulo sin considerar algunas ausencias, nombres que se echan de menos en esta edición. Una de las más significativas es la de Álvaro Pombo (Santander, 1939), que ya había publicado un volumen de cuentos: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), compuesto en su mayoría por historias cortas con un abierto carácter homosexual. También se echa de menos a Juan Pedro Aparicio (León, 1941), que en 1975 publicó *El origen del mono y otros relatos*, y sobre todo a Luis Mateo Díez (León, 1942), que publicó en 1973 su primer libro de cuentos, *Memorial de hierbas*, y a Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, 1945), que si bien empieza a publicar en 1980, en 1983 ya había sacado al mercado tres libros de cuentos: *Mi hermana Elba* (1980), *El vendedor de sombras* (1982) y *Los altillos de Brumal* (1983). También en 1980 es cuando empieza a publicar José María Merino (León, 1941), considerado hoy como uno de los mejores cuentistas españoles contemporáneos. Entre los autores que conformaron la literatura del exilio español se echa de menos algunos nombres, como el de Rosa Chacel (Valladolid, 1898-Madrid, 1994). Da la sensación, a juzgar por la constante presencia de autores que habían obtenido alguno de los premios literarios más importantes, que Francisco García Pavón tuvo esta circunstancia muy en cuenta a la hora de escoger e incluir los textos, pues al contrario que en las otras ediciones, la mayoría son cuentos que fueron premiados en uno u otro certamen. Ello explicaría la inclusión de algunos autores que desarrollaron su labor en el marco de otros géneros y que, en algunas ocasiones, tan solo una vez se animaron a escribir cuentos, con gran maestría, a juzgar por el hecho de que este solo intento les valió alguno de los premios más prestigiosos. De los autores ausentes que hemos mencionado, pudiendo haber sido incluidos todos entre los más jóvenes de esta edición, ninguno de ellos fue galardonado con los premios mencionados a lo largo de estas páginas, de

manera que parece haber sido este un criterio importante a la hora de seleccionar autores y textos.

Se revela este segundo tomo como una obra menos lograda, si la consideramos en su conjunto, que sus predecesoras, aunque sigue cumpliendo con el propósito principal de ofrecer una visión amplia del estado de la cuestión. Sin embargo, si bien no puede reprochársele la amplitud, quizás sí pueda hablarse de falta de exhaustividad en función de las ausencias que venimos señalando, pues parece que no es una recopilación de los mejores cuentistas y cuentos (aunque los hay buenos, y muchos) sino de cuentos y autores galardonados, y por todos es sabido que no siempre la consecución de un premio supone la supremacía de una obra por encima de otra en cuanto a calidad literaria. Todavía falta, quizás, una mayor perspectiva histórica para dar por ciertas estas afirmaciones, pero puede decirse a día de hoy que de momento, el tiempo y la crítica nos van dando la razón.

## 8. LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPEJO: CONCLUSIONES

Cuando en 1984 salía al mercado el segundo tomo de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* lo hacía, como ya era habitual, con un prólogo de Francisco García Pavón en el que afirmaba el antólogo ser consciente de las carencias que presentaban las ediciones anteriores, pero también del incremento del número de cuentistas que engrosaban las filas españolas de la literatura, pues había pasado una década desde que saliera la tercera edición y casi veinte años desde que no se incluyera a ningún otro autor. Se mostraba igual de pesimista al referirse al estado de la cuestión, esto es, a la situación del cuento en España, y sin embargo, el casi medio centenar de cuentistas incluidos en este último volumen es una buena muestra de que el interés por el cuento seguía siendo grande, si bien continuaba siendo obviado por la gran mayoría del público lector. Se incrementó en este intervalo temporal el número de concursos de cuentos, muchos de ellos financiados por entidades bancarias y cajas de ahorros regionales que a pesar de comprometerse a publicar los cuentos ganadores, las ediciones a que daban lugar no pasaban de ser pequeñas tiradas que poco o nada repercutían en el panorama nacional. Las revistas y los periódicos pierden paulatinamente el interés en publicar cuentos en sus páginas, por no mencionar el escaso atrevimiento de las editoriales a publicar libros de cuentos de un autor y sin embargo sí apostar por la publicación de antologías. En este mismo prólogo, Francisco García Pavón hace mención a un último objetivo, que establece la definitiva relación entre todos los volúmenes y que evidencia la conciencia del escritor de que su trabajo como compilador ha resultado ser una pieza clave en la historia del cuento español: se animó a realizar este segundo volumen, dice el antólogo, para beneficio de los futuros estudiosos del género. No puede hablarse de pecado de soberbia, pues en ese año 1984 ya podía encontrarse mencionado a Francisco García Pavón y su antología como una de las más importantes, si no la mejor y la más completa, en la mayoría de compilaciones que se habían hecho de cuentos españoles hasta esa fecha<sup>337</sup>. Es muy probable que su éxito le pusiera en el compromiso de completar y redondear lo que había empezado, con lo cual, este segundo volumen sería el broche final a una labor de fijación, recuperación y revitalización del género que iniciara veinticinco años atrás y que poco a poco le había

---

<sup>337</sup>. Vid. por ejemplo la antología de Medardo Fraile *El cuento español de posguerra*, op. cit., p. 16; el artículo citado de Santos Sanz Villanueva, *El cuento, de ayer a hoy*, p. 14; o la antología de Óscar Barrero, *El cuento español, 1940-1980*, op. cit. p. 24.

ido convirtiéndose en una referencia indispensable como defensor del cuento que muchas veces ha llegado a eclipsar su importancia como creador.

Los cuatro volúmenes estudiados, por tanto, ofrecen un reflejo de la historia del cuento español de la segunda mitad del siglo XX. Obviamente, al hablar de reflejo siempre se está hablando de imagen, y una imagen siempre es el resultado de una realidad pasada por el filtro del pensamiento, luego tamizada por el subjetivismo del que la observa. Ya mencionamos al hablar del género antológico que el análisis crítico es necesariamente selectivo y que la literatura es siempre el resultado de una criba llevada a cabo por el público y la crítica, que ve en determinadas obras una capacidad potencial de pervivencia en el tiempo. Hasta qué punto García Pavón acertó a la hora de incluir determinadas piezas o determinados autores ha quedado de sobras demostrado, pues hoy no puede concebirse la historia del cuento español sin mencionar nombres como los de Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Ana María Matute, Alonso Zamora Vicente, Francisco Alemán Sainz, Daniel Sueiro o Ramón Nieto, o títulos como “Cabeza rapada”, “Seguir de pobres”, “Dientes, pólvora, febrero”, “Helena o el mar de verano” o “Las siestas”. Es cierto que otros nombres y otros cuentos pasaron desapercibidos por los derroteros de la tradición, en especial aquellos incluidos en la primera edición, pero sirven igualmente como testimonio de la ebullición del género y la viveza y el entusiasmo con que se cultivaba en aquellos años, por lo que no puede decirse que el trabajo de Francisco García Pavón fuera infructuoso, bien al contrario: no son pocos los nombres que hoy día sería prácticamente imposible encontrar documentados si no fuera por su oportuna aparición en alguna de las ediciones de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*.

Así, cumple Francisco García Pavón con las principales exigencias que debe afrontar todo antólogo, que no son solo las de conservar y difundir, sino también la de mostrar cierta evolución para facilitar un futuro estudio literario y contribuir a la formación de un canon; es decir, de algún modo, cumple con el cometido de toda compilación de ayudar a reconstruir una imagen cuyos pedazos, en este caso concreto, habían estado desperdigados. Debemos por tanto tomar las distintas ediciones desde dos perspectivas distintas: una diacrónica, que tiene que ver con este deseo de perfilar una evolución del género en el tiempo, y otra sincrónica, que atienda a cada volumen en su conjunto, para observar hasta qué punto cada antología conforma un sistema unitario cuyo orden debe venir dado por la interacción entre todas las piezas. No es esto último sencillo debido a la heterogeneidad interna que presenta cada una de las cuatro obras,



pero sí podemos percibir que está más lograda esta unidad en unas que en otras, tanto si se observan desde la visión de un lector contemporáneo como si intentamos contemplarlas con los ojos del público que la recibió en su momento.

Puede decirse que, pese a una primera intención de impulsar y difundir el género, lo cierto es que cada volumen no es sino la imagen resultante de la observación y el ejercicio crítico llevado a cabo sobre una época, cercana en el tiempo, pero pasada al fin y al cabo. En 1959 la literatura social y el neorrealismo ya eran tendencias fuertemente asentadas en las letras españolas y ya había sido el cuento reivindicado como símbolo de toda una generación de escritores que vieron en él una vía de expresión idónea para plasmar la situación que vivía España en esos años. Y no obstante, a pesar de la presencia de algunas piezas que pudieran enmarcarse en estas coordenadas, la primera edición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* está atravesada por una fuerte tendencia al intimismo y a la recreación de pasiones y sentimientos, así como al planteamiento de dudas y problemáticas existenciales que pocas veces alcanzan una resolución porque tampoco aciertan los personajes a comprender los motivos que las provocan. De manera que en numerosas ocasiones los cuentos terminan como empiezan, con la única diferencia de que los protagonistas son más conscientes de su infelicidad, a la que únicamente pueden hacer frente con la resignación. Tras la ruptura ocasionada por la guerra civil y la dispersión intelectual que sufrió el país, la narrativa recupera la herencia del realismo tradicional y ello en el cuento se refleja a través de un neocostumbrismo en el que la anécdota es lo más importante, dando como resultado cuentos redondos en lo que a la historia se refiere. No puede hablarse todavía de compromiso social en todos los cuentos, aunque esta ya era una tendencia extendida en las letras españolas a finales de los años cincuenta, pero sí podemos observar en ellos cierta conciencia soslayada de que las cosas no iban tan bien como quizás algunos quisieron hacer creer. Salvo contadas excepciones, los personajes son humildes, o a lo sumo, si su situación es desahogada han logrado llegar a ella gracias a su esfuerzo y su trabajo, y muchas veces ello se pone de relieve a la hora de exponer la desazón y la angustia que oprime sus corazones. Así sucede en, por ejemplo, “Un momento de decisión”, de José Corrales Egea, donde el protagonista no se atreve a enfrentarse a su jefe para que le pague las horas extras; en “El vendedor de corbatas” de José Amillo, cuyo personaje no comprende por qué su mujer no es feliz si tiene cubiertas todas sus necesidades materiales, o en “Viajera de segunda”, de Elena Soriano, donde una señorita de “a quince pesetas el jornal” quiere a toda costa hacerse un hueco en el

estrato social superior. En estos casos la resolución suele oscilar entre dos polos opuestos: o bien la desesperación lleva a los personajes a cometer un crimen con el que dan salida a su agresividad y a sus temores o bien optan por la más absoluta resignación, que da prueba del estatismo al que están sujetos. Hay otros cuentos en los que la injusticia social y la diferencia de clases queda patente de forma explícita. En algunas ocasiones se trata de piezas que se ajustan a una de las dos líneas que acabamos de apuntar. Como ejemplo de resolución violenta al conflicto podemos tomar el cuento de José María de Quinto “Barrio de San Pascual, cerro del aire”, que si bien no hay crimen, si hay una reacción visceral y brutal ante el acoso de los poderosos, y como ejemplo de absoluta resignación, ya patente en el mismo título, “Seguir de pobres”, de Ignacio Aldecoa. Una de las mejores piezas, piedra angular del canon del cuento español contemporáneo, es “Cabeza rapada”, de Fernández Santos, donde el protagonista es un niño víctima de la sociedad en la que vive. Aquí la crítica a la diferencia entre clases sociales queda patente con la sola frase pronunciada por el narrador: “no tiene dinero”. No tiene dinero, de lo cual se extrae que quien lo tiene, vive, quien no lo tiene, está condenado. También es un buen ejemplo este cuento del miserabilismo que empezó a filtrarse cada vez más en la narrativa española como escisión del feísmo e instrumento del neorrealismo, y del que pueden encontrarse ecos en muchos de los cuentos de esta primera edición. Se echa de menos sin embargo alguno que sirva como ejemplo de la tendencia tremendista tan aplaudida en la época, pues ni siquiera el cuento del propio Camilo José Cela actúa como tal. En relación a esto, hay que advertir que tampoco hay textos que puedan enmarcarse en las líneas de la literatura rosa, con la única excepción de “La Heloisiada” de José Antonio Muñoz Rojas, que sin embargo solo tomó de esta tendencia el tema. Lo mismo podría incluso decirse de “Helena o el mar de verano” de Julián Ayesta, pero hay que tener en cuenta en ambos casos la gran maestría en el empleo del lenguaje y la sensualidad de las imágenes, que permiten a sendos cuentos sobrepasar las fronteras de la literatura rosa, concebida para entretener, y convertirse en verdaderas obras de arte cuyo lenguaje parece esculpido cuidadosamente, como si de un poema se tratara.

La unidad de este volumen se da gracias a la preocupación por el estilo que mostraron todos los autores, pero también por los escasos atrevimientos en lo que se refiere a experimentación narrativa, pues suelen ser cuentos que se mantienen en la línea del costumbrismo neorrealista que habíamos comentado y en los que el perspectivismo narrativo es casi inexistente. Una sola anécdota vertebraba la narración y una sola visión

de un narrador omnisciente se focaliza sobre un único personaje, en cuya psicología raras veces se profundiza. No hay apenas fantasía, tal y como apuntó Francisco García Pavón en el prólogo, ni tampoco demasiado sentido del humor, y sin embargo sí había una tendencia al humor en la literatura española del momento que no queda reflejada en el corpus de este primer volumen y que sí lo estará, por lo menos en mayor medida, en el segundo tomo.

Todas estas líneas temáticas y estructurales que tienen que ver con la conciencia social o ética y que se apuntan tímidamente en la edición de 1959 se revelan como las directrices dominantes en los cuentos de la segunda edición de 1966. Se compone en su mayoría de autores que ya habían aparecido, pero tan solo once mantienen el mismo título que en la edición anterior, de los cuales es destacable la recreación de sentimientos, unas veces amorosos y sensuales, otras veces de tristeza y melancolía y algunas simplemente de incompreensión en la relación de los personajes con el mundo. En el polo opuesto hallamos a los autores nuevos, más jóvenes, en cuyos cuentos ya empiezan a apreciarse tímidas incursiones en el experimentalismo estilístico que dan como resultado cuentos más complejos ideológicamente, pues muchos intentan analizar ciertos aspectos de la sociedad y la historia desde un punto de vista más universalista y filosófico. No faltan cuentos donde la organización social (no necesariamente tan solo la española) es analizada y criticada, pero sobre todo lo es la situación del hombre con respecto a la historia. En estos casos, el análisis suele presentarse bajo el aspecto de narraciones simbólicas en las que se destaca el absurdo de las luchas y la repartición del poder. La excepción es “La prórroga”, de Félix Grande, que ofrece una reflexión filosófica sobre la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en la conciencia de los hombres. El cuento de este periodo, por tanto, se instrumentaliza con el fin de plasmar la visión de los autores sobre la sociedad y el hombre, y para expresar ciertas ideas que demuestran la progresiva pérdida del miedo a alzar la voz y la conciencia de la necesidad de avanzar hacia un cambio en las mentalidades. Esto es más evidente en los autores que vuelven a participar en la nueva edición aportando un título distinto, pues la tónica general es que aflore una conciencia social y ética que no existía en el primer cuento. No deja de ser curioso que en estos casos, aquellos en los que sí se había destacado cierto compromiso y que continuaban en esta línea propongan sin embargo cuentos menos simbólicos, quedando así demostrado que estos autores se situaban por delante de sus coetáneos. El caso paradigmático es el mencionado de Ignacio Aldecoa: en “Seguir de pobres” encontramos personajes más tipificados que actúan como

representantes de una clase social; en “Patio de armas” esto no ocurre, pues el cuento se revela como un documento en el que se muestra la vida de unos niños que obviamente sufren las consecuencias de la guerra. Los personajes están más individualizados, y si bien sirven como ejemplo de todo un colectivo humano no deja de ser un fragmento de la vida de esos niños en concreto. Así, puede decirse que la observación social y la conciencia de denuncia pasó por una primera etapa de simbolismo para poco a poco ir despojándose de este y pasar a convertirse en la literatura documental que tanto prestigio daría al cuento cultivado por la generación del medio siglo.

De nuevo, en la edición de 1966 el tono predominante de los cuentos es pesimista, pero ahora puede decirse que la tristeza, el miedo y la melancolía de los personajes tienen su origen en las circunstancias sociales e históricas en las que se hallan inmersos. Llama la atención entre los nuevos títulos la ausencia del crimen, tan habitual en la primera antología, y quizás ello pueda explicarse precisamente por la nueva conciencia, esta vez explícita, de que las cosas no funcionaban como deberían. La violencia era fruto muchas veces de la incompreensión de sus circunstancias o de la ignorancia de la fuente de sus temores y su tristeza, y actuaba como vía de escape a tanta tensión; ahora narradores y personajes quizás siguen sin comprender el por qué de tantas injusticias y de tantas desigualdades sociales, pero saben que su frustración es fruto de ellas, y aunque no puedan darle una solución por lo menos los autores sienten esa necesidad de testimoniar y analizar, que tiene repercusiones también en el empleo de la fantasía. Tal y como Francisco García Pavón advertía en el prólogo de la primera edición, esta es casi inexistente, y si en 1966 encontramos cuentos fantásticos o en los que se recrean mundos oníricos, hay que subrayar de nuevo un interés instrumental y no solamente de evasión: la fantasía, más presente en los cuentos de los autores jóvenes, sirve para recrear mundos simbólicos que deben tomarse como trasuntos de nuestra propia realidad, a través de los cuales se intenta dar una explicación a cuanto ocurre a nuestro alrededor, y ello muchas veces precisado por una desestructuración sintáctica incipiente que suele reforzar el delirio de los personajes.

Una vez más con esta edición Francisco García Pavón quiso ofrecer una amplia visión del panorama del cuento español de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, siendo consciente que en lo que se refiere a cuento la literatura española había dado un paso al frente. También él cambia de cuento para aparecer en esta segunda edición, ofreciendo una pieza de un exquisito sensualismo, cargado como siempre de ironía y en el que la alusión a la guerra civil y los quebraderos de cabeza que esta

provoca en las gentes humildes ya se tratan de forma explícita. A pesar de que puede constatarse la presencia de las mismas directrices en una antología y en otra, y aunque sigue habiendo por norma general en casi todos los cuentos un narrador que en tercera persona que nos explica, de algún modo, la historia de España, en este momento de mediados de los sesenta poco a poco se va cediendo la voz a los protagonistas que gracias a sus opiniones y sus observaciones se revelan como personajes más complejos que se mueven en mundos (los cuentos) mucho más abiertos, menos redondos, en los que la anécdota sirve como excusa para la reflexión, como ya sucediera en los cuentos de la primera edición que podríamos calificar de pioneros: “Cabeza rapada”, “Dientes, pólvora, febrero”, “Seguir de pobres”, “En una noche así” o “Secano”, cuya fuerza no reside tanto en el argumento como en el tema que se plantea. Esta superación ideológica y el hallazgo de unas vías de expresión que tuvieran como punto fuerte la sutileza lingüística y la capacidad evocativa hicieron del cuento de mediados de siglo uno de los mejores instrumentos literarios, y de sus autores una generación que contribuyó en gran medida a la evolución y el fortalecimiento del género. Pero la época dorada del cuento español tocaría a su fin a finales de la década de 1960, al tiempo que España también iría experimentando una paulatina recuperación cultural que continúa todavía a día de hoy. Esta paradoja sirve como prueba de que el cuento se erigió en esos años como arma para la crítica, la denuncia y el testimonio de ciertos aspectos de la realidad con los que los escritores no estaban de acuerdo, de manera que al irse relajando la situación también el cuento volvió progresivamente a desempeñar funciones puramente literarias. En los setenta Francisco García Pavón retoma una vez más el desafío editorial de publicar una nueva edición. Así en 1974 veía la luz la tercera edición renovada de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, pero al acercarse a sus páginas el lector se encuentra con los mismos cuentos que ya se publicasen en 1966. Desempeña ahora la antología la función de museo y conservación, pero surge la pregunta de por qué se reedita la segunda edición y no la primera, de la que se incluye únicamente el nombre de Vicente Soto y un nuevo cuento suyo. La respuesta está en las teorías que veníamos apuntando, pues los cuentos de la segunda edición son piezas cuyo valor no se detiene en la pura maestría estilística, sino que van mucho más allá y funcionan como testimonio literario e histórico. A ello hay que añadir el mencionado retroceso que el cultivo del cuento había sufrido en esos años, un período en el que la novela recupera la supremacía que pareció haber perdido entre los narradores españoles de la segunda mitad de siglo.

Las inquietudes de Francisco García Pavón como narrador y como difusor del género no terminarían ahí. Esta tercera edición es incrementada con un segundo tomo en el que se entrega de nuevo a la tarea de ofrecer una muestra significativa de lo que se venía haciendo en el ámbito del cuento durante los últimos años setenta y principios de los ochenta. La inclusión de narradores del exilio español de la talla de Francisco Ayala o Ramón J. Sender, así como de escritores nuevos que desarrollaron su labor también a mediados de siglo dentro de nuestras fronteras, demuestra que García Pavón era consciente de las limitaciones que sufre todo antólogo: seleccionar significa, necesariamente, excluir. Entre estos últimos, además, hay que advertir un dato significativo, como es el de la inclinación ideológica de la mayoría de ellos. Ya en las otras ediciones encontrábamos autores cuya ideología era afín a la del régimen franquista, solo hay que recordar que Camilo José Cela fue censor durante varios años o que Álvaro de Laiglesia fue falangista, director de la revista *Flecha* y excombatiente de la División Azul. Lo mismo puede decirse de los exiliados, aunque la diferencia entre los que publican en la segunda edición y los que lo hacen en este segundo tomo es que estos últimos vivieron un exilio prolongado que, en algunos casos, nunca terminó. Sin embargo la presencia de estos escritores de derechas es mayor ahora, y el hecho de encontrarlos a un mismo nivel que los exiliados republicanos nos lleva a afirmar sin miedo a equivocarnos que el antólogo emprendió esta tarea con el fin de romper con la dicotomía de las dos Españas, por lo menos en lo que a literatura se refiere. No obstante, las realidades que vivieron unos y otros no pueden ser pasadas por alto, puesto que lo que más llama la atención es que entre los exiliados la temática suele ser muy dura, todavía enraizada en la guerra y sus consecuencias, mientras que en los cuentos de autores como Joaquín Calvo-Sotelo el humor está mucho más presente, como ya lo estuviera en el cuento de Álvaro de Laiglesia, “Castigo de Dios”.

A través de la labor de los autores más jóvenes que comparten las páginas de la antología puede constatar un regreso a los intereses que encontrásemos en la primera edición, pues ofrecen cuentos donde prevalece la exaltación de sentimientos individuales, esta vez expuestos bajo el filtro de la evolución estilística que los cuentistas habían ido experimentando a lo largo del siglo. Se trata de piezas muy heterogéneas que escapan a cualquier tipo de clasificación hermética, pero cuyo rasgo común es precisamente este ansia de originalidad que presentan sus autores a la hora de escribir. Entre los representantes de este grupo se ha superado por fin el tema de la guerra civil y el de las limitaciones sociales y económicas de la posguerra, aunque

todavía hay algunas piezas en las que la conciencia social es explícita y vertebrada una crítica a determinados aspectos de la realidad política del país. Pero esto ocurre en contadas excepciones, la norma general es que encontremos cuentos mucho más reflexivos y filosóficos que van más allá de la pura intención testimonial: ya no es el autor el que ofrece un testimonio que aporta las claves para esta reflexión, sino que él mismo, dando voz a sus personajes o a través del narrador, es quien reflexiona, dejando entrever una subjetividad que pretendían soslayar los narradores del medio siglo.

Los preceptos básicos de los que parte García Pavón son buenos, y no puede negársele el logro de ser uno de los primeros en lanzarse a la tarea de la recuperación de la memoria de nuestro país, concepto que ha estado tan de moda en los últimos tiempos. No obstante, hay que advertir que este segundo tomo no es tan logrado como lo fueron sus predecesores si atendemos a las exigencias antológicas de unidad e integración de la parte en el todo. Y es que quizás el antólogo quiso compendiar en un volumen lo que debería haberse expuesto en dos. Desde un punto de vista crítico, el lector tiene la impresión de encontrar un vacío, o mejor, un corte demasiado brusco. Este segundo tomo tenía la intención de llenar el hueco que había quedado tras la publicación de las dos primeras ediciones, pero así como estas podían leerse independientemente porque su unidad venía dada por la pertenencia a una misma época y, arriesgándonos un poco más en la terminología, a una misma generación, este segundo volumen no puede tomarse aislado porque efectivamente no da una imagen completa del cuento español a lo largo de todo el siglo XX, como parece ser su intención inicial. Es decir, que es necesario tener en cuenta que la primera parte, la que comprende autores nacidos entre 1900 y 1925 quiere complementar a la primera y la segunda edición, mientras que la segunda parte, compuesta por cuentos de autores nacidos entre 1926 y 1948 sugiere una continuación de la línea evolutiva de la literatura que debe retomarse desde los cuentos de las ediciones de 1966 y 1974. Así, carece de la unidad que sí le fue otorgada al primer volumen. Probablemente esta carencia se deba a exigencias del mercado editorial, pues obviamente el mismo presupuesto no podría haberse empleado para elaborar dos volúmenes, uno con los escritores que quedaron atrás y otro con los que recuperaron el testigo de la generación anterior. Aunque no pueda dudarse del valor que la aportación de Francisco García Pavón tiene para un estudioso contemporáneo del género, sí se echa de menos esta separación, que habría permitido además la inclusión de muchos cuentistas que se quedaron sin poder participar o ejercer de representantes del cuento español en esta empresa de recuperación y difusión del género.

En vista de todo esto, podemos llegar a la conclusión de que el trabajo por recuperar y fortalecer el papel del cuento en la literatura española no pudo detenerse (y no lo hizo) en la antología de Francisco García Pavón, pero sí supone esta una de las empresas más ambiciosas en lo que a esta intención se refiere, pues ofrece uno de los panoramas narrativos más amplios del siglo. Desde la intención de sacar conclusiones acerca de las características del cuento como género, tanto en lo que se refiere a estilo como a temas, puede observarse que su desarrollo ha actuado del mismo modo que sus mecanismos internos: a una primera fase de dispersión siguió otra en la que la producción fue condensándose en cuanto a intención y estilo, hasta llegar a una época de máxima tensión, de clímax, a mediados de siglo, en la que se hicieron pequeñas obras de arte que quedarían para siempre fijadas en la tradición como los máximos exponentes del género a lo largo de la historia. Después, se volvió a una progresiva relajación de la tensión creativa que se caracterizaría por una nueva dispersión de estilo hacia distintos puntos. Y es que, recordando las famosas palabras de Max Aub, por fin se pudo dejar de escribir lo que se vio para escribir lo que se imaginaba. La capacidad de proyección que esta resolución tuvo debe comprobarse en los caminos que ha seguido el cuento de finales de siglo XX y principios del XXI, cultivados por excelentes cuentistas conscientes de la valiosa herencia de que son depositarios.



## 9. BIBLIOGRAFÍA

### EL CUENTO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

- Abellán, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*, Península, Barcelona, 1980.
- Aguirre Romero, Joaquín M<sup>a</sup>, “Por qué, cómo y para qué: una (breve, modesta y particular) Teoría General del Cuento”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 25, Universidad Complutense de Madrid, 2003, [edición digital], <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tcuento.html>>, consultado el 15 de abril de 2006.
- Anderson Imbert, *El cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1959.
- Andres-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, SSEH, Laussane, Suiza, 1995.
- Arribas, Inés, *La literatura del humor en la España democrática*, Pliegos, Madrid, 1997.
- Ayala, Francisco, “¿Para quién escribimos nosotros?”, *Confrontaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 171-198.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español, del Romanticismo al Realismo*, CSIC, Madrid, 1992.
- Barrero Pérez, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea, (1939-1990)*, Istmo, Madrid, 1992.
- Branderberg, Erna, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Editora Nacional, Madrid, 1973.
- Bravo, María Elena, *Faulkner en España, perspectivas de la narrativa de posguerra*, Península, Barcelona, 1985.
- Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española 6. El siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1984.
- Calvo Carilla, José Luis, *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Mare Nostrum, Madrid, 2005.
- Casas, Ana, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*, Marenostrum, Madrid, 2007.
- Castellet, José María, “Notas sobre la situación del escritor en España”, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Laye, Barcelona, 1995, p.19.
- Díaz, Epicteto, y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002.

Díez, Luis Mateo, “Contar algo del cuento”, *Ínsula*, 495, 1988, p. 22.

Fernández Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años 50*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.

García Pavón, Francisco, *España en sus humoristas*, Taurus, Madrid, 1966.

Godoy Gallardo, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Playor, Madrid, 1979.

González, Joseluís, ed., *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Hierbola, Pamplona, 1992.

Gracia, Jordi, “la estética social, Falange y el SEU”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561, 1997, pp. 75-95.

\_\_\_\_\_, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Hanrez, Marc, *Les écrivains et la guerre d’Espagne*, Pantheon Press France, Les Dossiers H., Monteávila, Caracas, 1977.

Iglesias Laguna, Antonio, *Treinta años de novela española. 1938-1968*, Prensa Española, Madrid, 1970, vol. 1.

Marra-López, José Ramón, *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*, Guadarrama, Madrid, 1963.

Martín Nogales, José Luis, “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, 11, 1994, pp. 43-68.

Martínez Cachero, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Castalia, Madrid, 1973.

Merino, José María, “El cuento: narración pura”, *Ínsula*, 495, 1988, p. 21.

Millán Jiménez, Joaquín, “El cuento literario español en los años 40. Un género a flote”, *Las Nuevas Letras* (Almería), 8, 1988, pp. 80-86.

Padrós de Palacios, Esteban, “Breve historia del premio Leopoldo Alas”, *Lucanor*, 1, 1988, pp. 61-88.

Percival, Anthony, “El cuento en la posguerra”, *Las Nuevas Letras* (Almería), 8, 1988, pp. 87-93.

Percival, Anthony, y Ángeles Encinar, eds., *El cuento español contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1993.

Pérez-Bustamante, Ana Sofía, “Aproximación al cuento español de los años 40. La antología de Josefina Romo”, *Draco* (Cádiz), 7, 1995, pp. 123-168.

Ponce de León, José Luis, *La novela española de la Guerra Civil*, Ínsula, Madrid, 1971.

Ramos Ortega, Manuel José y Ana-Sofía Pérez-Bustamante, eds., *Literatura Española alrededor de los años 50: Panorama de una diversidad*, Cuadernos Draco, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1995.

Romera Castillo, José, “Perfiles autobiográficos de la *otra generación del 27* (la del humor)”, en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Visor Libros, Madrid, 2003.

Ruiz Guerrero, Cristina, *Panorama de escritoras españolas*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997.

Sánchez Rubio, Marta, *El humor en los autores de la otra generación del 27: Análisis lingüístico-contrastivo. Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*, Meter Lang, Frankfurt, 2007.

Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Ariel, Barcelona, 1979.

—, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor*, 6, 1991, pp. 13-25.

Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

Soldevila, Ignacio, *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980.

Tijeras, Eduardo, *Últimos rumbos del cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1969.

Valls, Fernando, “El renacimiento del cuento en España (1975-1990)”, *Lucanor*, 6, 1991, pp. 27-42.

VV.AA., “El cuento español en el siglo XX”, *Quimera*, 242-243, abril de 2004. Coordinado por Rebeca Martín y Fernando Valls.

### TEORÍA LITERARIA

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.

Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento?*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998.

Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Bosch, Juan, *Teoría del cuento*, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1967.

Champeau, Geneviève y Nadine Ly, eds., *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 2000.

- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1981<sup>3</sup>, pp. 131-152.
- Escalante, Víctor, « El género literario como juego de lenguaje », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005, [edición digital], <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/juegolen.html>
- Fokkema, Douwe, “An european canon of literatura?”, *European Review* (Cambridge), 1, 1993, pp. 21-29.
- Fraile, Medardo, “El cuento y su categoría literaria”, *Informaciones* (Madrid), 22 de octubre de 1955.
- Fraisse, Emmanuel, *Les anthologies en France*, Presses Universitaires de France, París, 1997.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1998.
- Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.  
 —, *Frontières du récit*, *Communications* 8, Seuil, París, 1996, pp. 152-163.  
 —, *Seuils*, Seuil, París, 1987.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 2005<sup>2</sup>.
- Günter, Georges, y Peter Frölicher eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Viena, 1995.
- Iglesias Santos, Montserrat, *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid, 1999.
- Langlet, Irène, ed. *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Padorno, Eduardo y Germán Santana Henríquez, eds., *La antología literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, y “Nuevas tesis sobre el cuento”, *Formas Breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp.103-138.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- Reyes, Alfonso, “Teoría de la antología”, en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, vol. XIV, pp. 137-141.
- Salvia, J. R., “Las fronteras entre el cuento y la novela”, *Leonardo* (Oxford), I, 1945.
- Santos, Dámaso, “El cuento como tránsito y como logro literario”, *El pueblo gallego*, 16 de mayo 1958 / *Diario español*, 8 de abril / *Solidaridad nacional*, 11 de abril, 1958.

Vera Méndez, Juan Domingo, "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, [edición digital], <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>>, consultado el 15 de abril de 2006.

### ANTOLOGÍAS

Anderson Imbert, Enrique, Kiddie Lawrence, B., eds., *Veinte cuentos españoles del siglo XX*, Appleton-Century-Crofts, Inc., Nueva York, 1961.

VV.AA., *Premios "Sésamo". Cuentos 1956-1959*, Editorial Puerta del Sol, Madrid, 1960.

*Antología de cuentos literarios del premio Leopoldo Alas*, Rocas, Barcelona, 1955.

Arce Robledo, Carlos de, ed., *Cuentistas contemporáneos*, Rumbos, Barcelona, 1958.

Baquero Goyanes, Mariano, ed., *Antología de cuentos contemporáneos*, Labor, Barcelona, 1964.

Barrero, Óscar, ed., *El cuento español, 1940-1980*, Castalia, Madrid, 1989.

Bohigas, Pedro, ed., *Los mejores cuentistas españoles*, Plus Ultra, Madrid, 1958, 2 vol.

Burns, Adelaida, ed., *Doce cuentistas españoles de la posguerra*, Georges G. Harrap, Londres, 1968.

Calvo Aguilar, Isabel, ed., *Antología biográfica de escritoras contemporáneas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1954.

Conte, Rafael, ed., *Narraciones de la España desterrada*, Edhasa, Barcelona, 1970.

De Batlle, Carmen J., ed., *Cuentos españoles de autores contemporáneos*, Hispano-France ediciones, París, 1930.

Eguía, Carlos, ed., *El cuento*, Publicaciones españolas, Madrid, 1957.

Fernández Santos, Jesús, ed., *Siete narradores de hoy*, Taurus, Madrid, 1963.

Fraile, Medardo, ed., *Cuento español de posguerra*, Cátedra, Madrid, 1995.

González del Valle, Luis, y Ramón Hernández, eds. *Antología del cuento español*, Society of Spanish and Spanish-American studies, Lincoln, Nebraska, 1986.

Grande, Félix, ed., *22 narradores españoles de hoy*, Monte Ávila, Caracas, 1970.

Grosso, Alfonso, ed., *Relatos españoles de hoy*, Santillana, Madrid, 1970.

Joaniquet, Carlos, ed., *Cien cuentos españoles*, Labor, Barcelona, 1969.

Quiñones, Javier, ed., *Solo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, Menoscuarto, Palencia, 2006.

Romo, Josefina, ed., *Cuentistas españoles de hoy*, Febo, Madrid, 1944.

Sainz de Robles, Federico Carlos, ed., *Cuentistas españolas contemporáneas*, Aguilar Rollán, Madrid, 1946.

—, *Cuentistas españoles del siglo XX*, Aguilar, Madrid, 1960.

Sobejano, Gonzalo, y Gary Kéller, eds., *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, Nueva York Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1975.

Valls, Fernando, ed., *Son cuentos. Antología del relato breve español (1975-1993)*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

VV.AA., *Joyas del cuento español*, Selecciones del Reader's Digest, Madrid, 1965.

FRANCISCO GARCÍA PAVÓN<sup>338</sup>

García Pavón, Francisco, ed. *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)*, Gredos, Madrid, 1959.

\_\_\_\_\_, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*, Gredos, Madrid, 1966, (2.<sup>a</sup> ed., renovada), 1976, (3.<sup>a</sup> ed., renovada).

\_\_\_\_\_, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos II (1966-1984)*, Gredos, Madrid, 1984.

\_\_\_\_\_, *Cerca de Oviedo*, (1.<sup>a</sup> ed. 1945).

\_\_\_\_\_, *Cuentos de mamá*, Ínsula, Madrid, 1952.

\_\_\_\_\_, *Las campanas de Tirteafuera*, Puerta del Sol, Madrid, 1955.

\_\_\_\_\_, *Cuentos republicanos*, Taurus, Madrid, 1961.

\_\_\_\_\_, *Los carros vacíos*, LNP, Madrid, 1965.

\_\_\_\_\_, *El reinado de Witiza*, Destino, Barcelona, 1968.

\_\_\_\_\_, *El rapto de las sabinas*, Destino, Barcelona, 1969.

\_\_\_\_\_, *Las hermanas coloradas* (Premio Nadal 1969), Destino, Barcelona, 1988, (2.<sup>a</sup> ed.).

\_\_\_\_\_, *Los liberales*, Destino, Barcelona, 1965.

\_\_\_\_\_, *La guerra de los dos mil años*, Destino, Barcelona, 1967.

\_\_\_\_\_, "Breve viaje a mi obra narrativa", en AA.VV., *Prosa novelesca actual*, UIMP, Santander, 1968, vol. 2, pp. 107-116.

\_\_\_\_\_, *Historias de Plinio, (dos casos muy científicos de la policía municipal de Tomelloso)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1968.

\_\_\_\_\_, *Nuevas historias de Plinio*, Destino, Barcelona, 1970.

\_\_\_\_\_, *Vendimiario de Plinio*, Destino, Barcelona, 1972.

\_\_\_\_\_, *Voces en Ruidera*, Destino, Barcelona, 1973.

\_\_\_\_\_, *El último sábado*, Destino, Barcelona, 1974.

\_\_\_\_\_, "Algunos aspectos de mi obra narrativa", en AA.VV., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Diputación Provincial, Málaga, 1973, pp. 319-328.

\_\_\_\_\_, *La cueva de Montesinos y otros relatos* (Antología), Espasa-Calpe, Madrid, 1974.

\_\_\_\_\_, *Ya no es ayer*, Destino, Barcelona, 1976.

\_\_\_\_\_, *Los nacionales*, Destino, Barcelona, 1977.

\_\_\_\_\_, *Otra vez domingo*, Sedmay, Madrid, 1978.

\_\_\_\_\_, *El hospital de los dormidos*, Cátedra, Madrid, 1981.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 2 vol.

\_\_\_\_\_, *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, 1983.

Almela Boix, Margarita, *Novela española contemporánea*, UNED, 2001.

Belmonte Serrano, José, [1919-1989] *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Almud, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2005.

Botana, Alicia, "Entrevista con Francisco García Pavón", *Diario 16*, 30 de julio de 1981.

Calero, A. G.; "Entrevista a Francisco García Pavón", *Almud* (Ciudad Real), 1, 1980, pp. 113-119.

---

<sup>338</sup>. De su obra, como de la del resto de autores, se da la referencia de la primera edición. En el caso de los cuentistas solo se apuntan las obras que pertenecen a los géneros de la narrativa breve.

- Cano, José Luis, "Francisco García Pavón nos habla del cuento", *Ínsula*, 152-153, Madrid, julio-agosto de 1959, p. 19.
- Grande, Félix, ed., *Homenaje a Francisco García Pavón*, El cardo de bronce, Ciudad Real, 1990.
- King, Charles, L., "Francisco García Pavón, una reseña bio-bibliográfica", *Crítica Hispánica* (Pittsburg) VIII, 1986, pp.153-158.
- \_\_\_\_\_, "Intrahistory and history: García Pavón's 'El ultimo sábado' ", *Journal of Spanish Studies*, 3, 1975, pp. 175-185.
- Marqués, Antonio Jesús, *Francisco García Pavón y su detective Plinio*, Ediciones Soubriet, Tomelloso, 2000.
- Peña, Luis de la, "Francisco García Pavón, escritor de cuentos", *Lucanor*, 4, 1989, pp. 91-114.
- Valls, Fernando, "La infancia republicana de García Pavón", *Añil* (Ciudad Real), 13, 1997, pp. 6-11.
- Ynduráin, Francisco, *Francisco García Pavón*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

#### BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES

- Acquaroni, José Luis,  
     \_\_\_\_\_, *El cuchillo de la madrugada*, Cid, Madrid, 1954.  
     \_\_\_\_\_, *Nuevas de este lugar*, Editora Nacional, Madrid, 1965.
- Aldecoa, Ignacio,  
     \_\_\_\_\_, *Vísperas del silencio*, Taurus, Madrid, 1955.  
     \_\_\_\_\_, *Espera de tercera clase*, Puerta del Sol, Madrid, 1955.  
     \_\_\_\_\_, *El corazón y otros frutos amargos*, Arión, Madrid, 1959. Reeditado en Menoscuarto, Palencia, 2004, ed. De Fernando Valls.  
     \_\_\_\_\_, *Arqueología*, Rocas, Barcelona, 1961.  
     \_\_\_\_\_, *Caballo de pica*, Taurus, Madrid, 1961.  
     \_\_\_\_\_, *Neutral Corner*, Lumen, Barcelona, 1962.  
     \_\_\_\_\_, *Pájaros y espantapájaros*, Bullón, Madrid, 1963.  
     \_\_\_\_\_, *Los pájaros de Baden-Baden*, Cid, Madrid, 1965.  
     \_\_\_\_\_, *Santa Olaja de acero y otras historias*, (*Antología*), Alianza editorial, Madrid, 1968.  
     Andrés-Suárez, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa (Consideraciones teóricas en torno al cuento literario)*, Gredos, Madrid, 1986.  
     Lytra, Drousoula, ed., *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Espasa Calpe, Madrid, 1984.  
     Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Alemán Sainz, Francisco,  
     \_\_\_\_\_, *La vaca y el sarcófago*, Diputación de Murcia, 1952.



\_\_\_\_, *Cuando llegue el verano y el sol llame a la ventana de tu cuarto*, Diputación de Murcia, Murcia, 1953.  
 \_\_\_\_ , *Patio de luces*, Diputación de Murcia, 1956.  
 Percival, Anthony, “Metaficción en los cuentos de Francisco Alemán Sainz”, Centro Virtual Cervantes, 1989.  
 Calero Heras, José, *La obra incompleta de Francisco Alemán Sainz. Afueras y adentro de una literatura*, Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia, 1978.

Alonso Alcalde, Manuel,

\_\_\_\_, *Se necesita un doble*, Editora Nacional, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *El hecho de vivir*, Ediciones del Centro, Madrid, 1977.  
 \_\_\_\_ , *Noche de gatos y bombas*, Caja de Ahorros de Alicante, 1979.  
 \_\_\_\_ , *Unos de por ahí*, (novela corta), LNP, Madrid, 1966.

Aguirre Bellver, Joaquín,

\_\_\_\_, *El tesoro del Capitán Tornado*, Doncel, Madrid, 1966.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de barro*, Azur, Madrid, 1969.  
 \_\_\_\_ , *La luna en la frente y otros cuentos*, Anaya, Madrid, 1988.  
 \_\_\_\_ , *Todas las tardes (relatos para neolectores adultos)*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1960.

Andújar, Manuel,

\_\_\_\_, *Saint-Cyprien, Plage, campo de concentración*, 1942.  
 \_\_\_\_ , *Secretos augurios*, Emiliano Escolar, Madrid, 1981, (1.ª ed. 1944).  
 \_\_\_\_ , *Partiendo de la angustia*, Endymión, Madrid, 1987, (1.ª ed. 1942).  
 \_\_\_\_ , *La franja luminosa*, Inventarios provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.  
 \_\_\_\_ , *Los lugares vacíos*, Helios, Madrid, 1971.  
 Piña-Rosales, Gerardo, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Albatros, Valencia, 1988, [edición digital],  
 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02460064100026940700080/index.htm>>, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, consultado el 22 de mayo de 2007.

Ayala, Francisco,

\_\_\_\_, *Los usurpadores*, Sudamericana, Buenos Aires, 1949.  
 \_\_\_\_ , *La cabeza del cordero*, Losada, Buenos Aires, 1949.  
 \_\_\_\_ , *Historia de macacos*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.  
 \_\_\_\_ , *El As de Bastos*, Sur, Buenos Aires, 1963.  
 \_\_\_\_ , *El rapto*, Alfaguara, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos*, (selección), Anaya, Salamanca, 1965.  
 \_\_\_\_ , *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, (selección), Alfaguara, Madrid, 1966.  
 \_\_\_\_ , *Mis páginas mejores*, Gredos, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *Obra narrativa completa*, Aguilar, México, 1969.  
 \_\_\_\_ , *El jardín de las delicias*, Seix Barral, Barcelona, 1971.  
 \_\_\_\_ , *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1971.  
 \_\_\_\_ , *El Hechizado y otros cuentos*, EMESA, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de la España negra*, Editorial Popular, Madrid, 1991.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos imaginarios*, Clan, Madrid, 1999.

\_\_\_\_, *Un caballero granadino y otros relatos*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

\_\_\_\_, *La niña de oro y otros relatos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Amorós, Andrés, “Narraciones de Francisco Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 209, Madrid, 1967, pp. 377-380.

Blanes Valdeiglesias, Carmen, *Un “jardín” barroco en los relatos de Francisco Ayala*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Málaga, 2001.

Fernández Suárez, Álvaro, “Francisco Ayala: *Los usurpadores*”, *Sur*, 176, junio de 1949, pp. 77-80.

\_\_\_\_, “Francisco Ayala: *La cabeza del cordero*”, *Sur*, 186, abril de 1950, pp. 65-68.

Gullón, Ricardo, “Francisco Ayala: *Los usurpadores*”, *Ínsula*, 48, 1949, p.4-5.

Orringer, Nelson R., “Responsabilidad y evasión en *La cabeza del cordero*”, *Hispanofilia*, 52, 1974, pp.51-60.

\_\_\_\_, “Historiocity and Historiography in Francisco Ayala’s *Los usurpadores*”, *Letras Peninsulares*, 3.1., 1990, pp. 119-137.

Sobejano, Gonzalo, “Dos libros narrativos de Francisco Ayala”, *Papeles de son Armadans*, 96, marzo de 1964, pp. 343-348.

Soldevila, Ignacio, “Vida en obra de Francisco Ayala”, *La Torre*, 42, 1963, pp. 69-106.

Valverde Velasco, Alicia, *Introducción al estudio del cuento literario en España desde la posguerra: Los usurpadores de Francisco Ayala, una muestra del género*, La Isleta, Almería, 2000.

Ayesta, Julián,

\_\_\_\_, *Helena o el mar de verano*, Ínsula, Madrid, 1952.

\_\_\_\_, *Cuentos*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

Ballesteros, Mercedes,

\_\_\_\_, *El chico*, (novela corta), Destino, Barcelona, 1967.

\_\_\_\_, *Eclipse de tierra*, (novela corta), Cid, Madrid, 1954.

Barbero, Teresa,

\_\_\_\_, *Aún queda la esperanza*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1996.

Benet, Juan,

\_\_\_\_, *Nunca llegarás a nada*, Tebas, Madrid, 1961.

\_\_\_\_, *Cinco narraciones y una fábula*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.

\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Alianza, Madrid, 1977.

\_\_\_\_, *Trece fábulas y media y fábula decimocuarta*, Suma de letras, Madrid, 1987.

Díaz, Epicteto, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

Blanc, Felicidad,

\_\_\_\_, *Cuando amé a Felicidad: relatos y cartas*, Juan Gris imp., Madrid, 1979.

Buñuel, Miguel,

\_\_\_\_, *El niño, la golondrina y el gato*, Doncel, Madrid, 1959.

\_\_\_\_, *El Aquerralito*, Doncel, Madrid, 1965.

- \_\_\_\_, *Los hambrientos*, Terra, Lérida, 1967.
- \_\_\_\_, *La vida en colores*, Caja de Ahorros provincial de Valladolid, Valladolid, 1968.
- Villalba Sebastián, Juan, “Miguel Buñuel, In memoriam. Recuerdo de su figura y aproximación a su obra”, *Turia, revista cultural* (Teruel), 32-33, 1995, pp. 279-292.
- Calvo Sotelo, Joaquín,  
\_\_\_\_, *Cinco historias de opositores y once historias más*, Prensa Española, Madrid, 1968.
- Campos, Jorge,  
\_\_\_\_, *Seis mentiras en novela*, Jesús Bernés, Valencia, 1940.  
\_\_\_\_, *En nada de tiempo*, col. “El viento Sur”, Antonio Zúñiga, Santander, 1949.  
\_\_\_\_, *Vida y trabajos de un libro viejo contados por él mismo*, Castalia, Valencia, 1949.  
\_\_\_\_, *Pasarse de bueno*, Colección “Planas de poesía”, VIII, Las Palmas, 1950.  
\_\_\_\_, *El atentado*, Colección “Tito Hombre”, 2, Santander, 1951.  
\_\_\_\_, *Vichori*, Jesús Bernés, Valencia, 1951.  
\_\_\_\_, *El hombre y lo demás*, Castalia, Valencia, 1953.  
\_\_\_\_, *Tiempo pasado*, Cantalapiedra, Torrelavega, 1956.  
\_\_\_\_, *El atentado*, Hierbaola, Pamplona, 1996.
- Carnicer, Ramón,  
\_\_\_\_, *Cuentos de ayer y de hoy*, Rocas, Barcelona, 1961.
- Carredano, Vicente,  
\_\_\_\_, *Los ahogados*, Gráf. Estados, Madrid, 1953.  
\_\_\_\_, *No quiero quedarme solo*, (novela corta), Planeta, Barcelona, 1958.
- Castillo-Puche, José Luis  
\_\_\_\_, *Dentro de la piel*, Editora Nacional, Madrid, 1972.  
\_\_\_\_, *El leproso y otras narraciones*, Mediterráneo, Murcia, 1981.  
\_\_\_\_, *El pequeño mundo de Pascualico*, Ateneo Literario de Tecla, Murcia, 1989.  
\_\_\_\_, *Cuentos de otoño*, Thader Press, Murcia, 1996.  
Belmonte Serrano, José, *Visiones y apariciones de un escritor: José Luis Castillo-Puche*, Nausicaa Edición Electrónica, Murcia, 2000.  
Belmonte Serrano, José, y Rubén Castillo Gallego, eds., *El poso de la nada. La obra literaria y periodística de José Luis Castillo-Puche*, Nasicaa, Edición Electrónica, Murcia, 2003.  
Maura, Juan Francisco, “Entrevista a José Luis Castillo-Puche”, *Espéculo, revista de estudios literarios*, 29, Universidad Complutense de Madrid, 2005, [edición digital], <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/caspuche.html>>, consultado: 24 de febrero 2007.
- Castresana, Luis de,  
\_\_\_\_, *El pueblo olvidado y otros relatos del País Vasco*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1969.

- \_\_\_\_, *Maite y otras fabulaciones vascas*, Cunillera, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *Nadie moría en Cénauri*, Ediciones de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1973.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos del dolor de vivir*, R. Gil, Bilbao, 1984.  
 \_\_\_\_ , *El Nervión tiene dos orillas y otros relatos del País Vasco*, Ekin, Bilbao, 1992.

Castro, Fernando Guillermo de,

- \_\_\_\_ , *Dos novelas de amor*, Índice, Madrid, 1958.

Cela, Camilo José,

- \_\_\_\_ , *Esas nubes que pasan*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1945.  
 \_\_\_\_ , *El bonito crimen del carabinero*, Editorial Picaza, Barcelona, 1972, (1.<sup>a</sup> ed. Barcelona, 1947).  
 \_\_\_\_ , *La naranja es una fruta de invierno*, Carlos Nieto, Santander, 1951.  
 \_\_\_\_ , *Timoteo, el incomprendido*, Rollán, Madrid, 1952.  
 \_\_\_\_ , *Santa Balbina, 37, gas en cada piso*, Víctor Pozanco, Barcelona, 1977.  
 \_\_\_\_ , *Café de artistas*, Cid, Madrid, 1953.  
 \_\_\_\_ , *Baraja de invenciones*, Castalia, Valencia, 1953.  
 \_\_\_\_ , *El gallego y su cuadrilla*, Destino, Barcelona, 1955.  
 \_\_\_\_ , *El molino de viento*, Moguer, Barcelona, 1956.  
 \_\_\_\_ , *Nuevo retablo de don Cristóbal*, Destino, Barcelona, 1957.  
 \_\_\_\_ , *Historias de España. Los ciegos. Los tontos*, Alfaguara, Madrid, 1965 (1.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1958).  
 \_\_\_\_ , *Los viejos amigos*, Noguer, Barcelona, 1960, 2 vol.  
 \_\_\_\_ , *Gavilla de fábulas sin amor*, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1962.  
 \_\_\_\_ , *Las compañías convenientes*, Destino, Barcelona, 1963.  
 \_\_\_\_ , *Once cuentos de fútbol*, Editora Nacional, Madrid, 1963.  
 \_\_\_\_ , *Nuevas escenas matritenses*, Alfaguara, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *La familia del héroe*, Alfaguara, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *El ciudadano Iscariote Reclús*, Alfaguara, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *Apuntes carpetovetónicos, novelas cortas (1941-1956)*, Destino, Barcelona, 1965.  
 Cabrera, Vicente, y Luis González del Valle, *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978.  
 Escobar Ladrón de Guevara, Guadalupe, *El cuento de Camilo José Cela*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981.  
 Ramiro Valderrama, Manuel, *El énfasis en la prosa de Cela: la repetición como procedimiento connotativo*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.  
 Tudela, Mariano, Cela, EPESA, Madrid, 1970.  
 Zamora Vicente, Alonso, Camilo José Cela (acercamiento al escritor), Gredos, Madrid, 1962.

Cela Trulock, Jorge,

- \_\_\_\_ , *Blanqueto, peón de brega*, Gerper, Valladolid, 1958.  
 \_\_\_\_ , *Carta a la novia*, Azur, Madrid, 1969.

- Chicharro Briones, Eduardo,  
 Chicharro Briones, Eduardo, y Carlos Edmundo de Ory, *Las patitas de la sombra*, ed. De Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña, Mira Editores, Zaragoza, 2000.  
 Van Hooft Comajuncosa, Andreu, *Eduardo Chicharro Briones, la obra narrativa y la obra en verso*, Estudio y análisis, Servei de publicacions de la Universitat de Lleida, Lérida, 1998.  
 Pont, Jaume, *El postismo, un movimiento estético-literario de vanguardia*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.
- Clarimón, Carlos,  
 —, *Hombres a solas*, Taurus, Madrid, 1954.
- Conde, Carmen,  
 —, *Doña Centenito, gata salvaje: libro de su vida*, Alhambra, Madrid, 1943.  
 —, *Los enredos de Chismecito*, Alhambra, Madrid, 1943.  
 —, *Soplo que va y no vuelve: relatos*, Alhambra, Madrid, 1944.  
 —, *¡Viejo venís y florido...!: cuentos del Romancero*, Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, 1965.  
 —, *El caballito y la luna*, CVS, Madrid, 1974.  
 —, *Cuentos del Romancero*, Ediciones 29, Barcelona, 1978.  
 —, *Zoquetín y Martina*, Ediciones 29, Barcelona, 1979.  
 —, *Un conejo soñador rompe con la tradición*, Escuela Española, Madrid, 1979.  
 —, *Cuentos para niños de buena fe*, Escuela Española, Madrid, 1982.  
 —, *Canciones de nana y desvelo*, Susaeta Ediciones, Madrid, 1985.  
 Ferris, José Luis, *Carmen Conde, vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Temas de Hoy, Madrid, 2007.
- Corrales Egea, José,  
 —, *Por la orilla del tiempo*, Ínsula, Madrid, 1954.  
 Casas, Ana, Ana Casas, “Desbandada: la emigración según Corrales Egea”, en Irene Andrés-Suárez, ed., *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Verbum, Madrid, 2004, pp. 69-82.
- Crespo, Pedro,  
 —, *Los Aurigas*, Editora Nacional, Madrid, 1969.  
 —, *Ruge viejo león*, Doncel, Madrid, 1972.  
 —, *Todo el oro del mundo*, EMESA, Madrid, 1980.  
 —, *Cuentos de amor ordinario*, Bitácora, San Fernando de Henares, 1988.  
 —, *La muerte en la boca*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1990.
- Cunqueiro, Álvaro,  
 —, *Escola de Menciñeiros*, Galaxia, Vigo, 1960.  
 —, *Xente de aquí e de acolá*, Galaxia, Vigo, 1971. Traducción: Iberia, Madrid, 1990.  
 —, *Os outros feirantes*, Galaxia, Vigo, 1979.  
 —, *Fábulas y leyendas de la mar*, Tusquets, Barcelona, 1983.

\_\_\_\_, *Historias gallegas*, Banco de Crédito e Inversiones, D.L., 1981.  
 Criado Martínez, Ninfa, *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2004.  
 Fuentes Ródenas, Jesús, *Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.  
 Martínez Torrón, Diego, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Edición do Castro, La Coruña, 1980.  
 Sptizmesser, Ana María, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, Edición do Castro, La Coruña, 1995.

Delgado Benavente, Luis,

\_\_\_\_, *El Samovar hierve, diez cuentos al estilo eslavo*, Revista de Occidente, Madrid, 1952.

Delibes, Miguel,

\_\_\_\_, *La partida*, Caralt, Barcelona, 1954.  
 \_\_\_\_ , *Siestas con viento sur*, Destino, Barcelona, 1957.  
 \_\_\_\_ , *Viejas historias de Castilla la Vieja*, Lumen, Barcelona, 1964.  
 \_\_\_\_ , *La mortaja*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.  
 \_\_\_\_ , *Viejas historias y cuentos completos*, Menoscuarto, Palencia, 2007.  
 Alcalá Arévalo, Purificación, *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.  
 Pauk, Edgar, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor: 1947-1974*, Gredos, Madrid, 1975.  
 Rodríguez del Caño, Jesús, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, Pliegos, Madrid, 1979.  
 Valle Spinka, Ramona F. del, *La conciencia social de Miguel Delibes*, Eliseo Torres and sons, Nueva Cork, 1975.  
 VV.AA., *Estudios sobre Miguel Delibes*, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1983.

Doménech, Ricardo,

\_\_\_\_, *La rebelión humana*, Taurus, Madrid, 1968.  
 \_\_\_\_ , *Figuraciones*, La isla de los ratones, Santander, 1977.  
 \_\_\_\_ , *La pirámide de Keops*, EMESA, Madrid, 1980, prólogo de Santos Sanz Villanueva.  
 \_\_\_\_ , *Tiempos*, Sur, Santander, 1980.  
 \_\_\_\_ , *El espacio escarlata*, Endimión, Madrid, 1988, introducción de Ricardo Gullón.

Fernández de la Reguera, Ricardo,

\_\_\_\_, *Espionaje*, Taurus, Madrid, 1963.

Fernández Rocas, Luis,

\_\_\_\_, *Libro de cuentos*, Ediciones Noega, Gijón, 1983.  
 \_\_\_\_ , *De algún cuento a esta parte*, Biblioteca Cajastur, Oviedo, 1990.  
 \_\_\_\_ , *Ageón*, Ediciones Trea, Gijón, 2001.

Menéndez Salmón, Ricardo, *La obra breve de Fernández Rocas*, Ateneo Jovellanos, Gijón, febrero 2006.

Fernández Sanjosé, Anastasio,

- \_\_\_\_, *La música sigue*, Caja de Ahorros Provincial, Valladolid, 1975.
- \_\_\_\_, *Cuentos del Poniente*, Caja de Ahorros Popular, Valladolid, 1981.
- \_\_\_\_, *Las alucinaciones*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1990.
- \_\_\_\_, *Vallisoletinas*, Editora Provincial, Diputación Provincial de Valladolid, 1991.

Fernández Santos, Jesús,

- \_\_\_\_, *Cabeza rapada*, Seix Barral, Barcelona, 1958.
- \_\_\_\_, *Las catedrales*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- \_\_\_\_, *Paraíso encerrado*, Destino, Barcelona, 1973.
- \_\_\_\_, *Aunque no sé tu nombre*, Edhasa, Barcelona, 1991.
- Alborg, Concha, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Gredos, Madrid, 1984.
- Jiménez Madrid, Ramón, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos, 1954-1987*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991.

Ferrer-Vidal, Jorge,

- \_\_\_\_, *Sobre la piel del mundo*, Rocas, Barcelona, 1957.
- \_\_\_\_, *Fe de vida*, Rocas, Barcelona, 1959.
- \_\_\_\_, *Cuando lleguen las golondrinas con la primavera*, Rocas, Barcelona, 1960.
- \_\_\_\_, *Historias de desamor y malandanzas*, Rocas, Barcelona, 1963.
- \_\_\_\_, *También se muere en las amanecidas*, Editora Nacional, Madrid, 1969.

Ferres, Antonio,

- \_\_\_\_, *El colibrí con su lengua fuera*, Zero, Bilbao, 1977.
- \_\_\_\_, *Los años triunfales*, Albia, Bilbao, 1978.
- \_\_\_\_, *Cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Núñez, Marta, "Los relatos de Antonio Ferres", *Cuadernos hispanoamericanos*, 424, 1985, pp.178-180.
- Bértolo, Constantino, "Una memoria activa. Antonio Ferres y el realismo social", *Lateral*, 130, 2005, pp. 14-15.

Fragoso del Toro, Jesús,

- \_\_\_\_, *Cuentos del pueblo*, 1969.

Fraile, Medardo,

- \_\_\_\_, *Cuentos con algún amor*, Juglaría, Madrid, 1954.
- \_\_\_\_, *A la luz cambian las cosas*, Torrelavega, Cantalapiedra, 1959.
- \_\_\_\_, *Cuentos de verdad*, Editora Nacional, Madrid, 1964.
- \_\_\_\_, *Descubridor de nada*, Prensa Española, Madrid, 1970.
- \_\_\_\_, *Con los días contados*, Doncel, Madrid, 1972.
- \_\_\_\_, *Ejemplario*, EMESA, Madrid, 1979.
- \_\_\_\_, *Contrasombras*, Pre-Textos, Valencia, 1998.
- \_\_\_\_, *Los ladrones del paraíso*, 1999.
- \_\_\_\_, *Años de aprendizaje*, 2001.

- \_\_\_\_, *Escritura y verdad, cuentos completos*, Páginas de Espuma, Madrid, 2004, ed. de Ángel Zapata
- Gala, Antonio,  
 \_\_\_\_ , *Siete cuentos*, Gabinete de prensa y documentación, Madrid, 1993.  
 \_\_\_\_ , *Este mundo: diez relatos y un poema*, Plaza y Janés, Barcelona, 1995.
- Gállego, Julián,  
 \_\_\_\_ , *Mi portera, París y el arte*, Sexi Barral, Barcelona, 1957.  
 \_\_\_\_ , *Muertos y vivos*, Rocas, Barcelona, 1959.
- Galvarriato, Eulalia,  
 \_\_\_\_ , *Raíces bajo el tiempo*, Destino, Barcelona, 1985.
- García Jiménez, Salvador,  
 \_\_\_\_ , *La paloma y el desencanto*, Godoy, Murcia, 1981.
- García Luengo, Eusebio,  
 \_\_\_\_ , *Entre estas cuatro paredes*, Garcilaso, Madrid, 1945.
- García Nieto, José,  
 \_\_\_\_ , *Donde el mundo no cesa de repetir su historia*, Editorial Godoy, Murcia, 1983.  
 \_\_\_\_ , *El cuaderno roto*, Ediciones Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1989.
- García Serrano, Rafael,  
 \_\_\_\_ , *Los toros de Iberia*, Caralt, Barcelona, 1944.  
 \_\_\_\_ , *El domingo por la tarde*, Taurus, Madrid, 1962.  
 \_\_\_\_ , *El pino volador y otras historias militares*, Editora Nacional, Madrid, 1964.
- García-Valdecasas, Blanca,  
 \_\_\_\_ , *La puerta de los sueños*, Magisterio Español, D.L., Madrid, 1979.
- Gil, Ildefonso Manuel,  
 \_\_\_\_ , *La muerte hizo su agosto*, Guara, Zaragoza, 1980.  
 \_\_\_\_ , *Historia de amor y de muerte*, 1970.  
 \_\_\_\_ , *Muertes al atardecer*.
- Gil de Ramales, Isabel,  
 \_\_\_\_ , *Pasitos, ven*, Aguilar, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *Hortensia y cuatro más*, Renacimiento, Sevilla, 1998.
- Goytisolo, Luis, *Las afueras*, Seix-Barral, Barcelona, 1958.  
 \_\_\_\_ , *Las afueras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, edición de Fernando Valls.
- Grande, Félix,  
 \_\_\_\_ , *Por ejemplo, doscientas*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.  
 \_\_\_\_ , *Parábolas*, Júcar, Madrid, 1975.  
 \_\_\_\_ , *Lugar siniestro este mundo, caballeros*, Legasa, Madrid, 1980.  
 \_\_\_\_ , *Fábula*, Paradigma, Barcelona, 1991.



- \_\_\_\_, *Decepción*, El País Aguilar, Madrid, 1994.  
 \_\_\_\_ , *El marido de Alicia*, Ayuntamiento de Villanueva de la Serena, 1995.  
 \_\_\_\_ , *Sobre el amor y la separación*, Valdemar, Madrid, 1996.

Grosso, Alfonso,

- \_\_\_\_, *Germinal y otros relatos*, Seix Barral, Barcelona, 1962.  
 \_\_\_\_ , *A poniente desde el Estrecho: (entre dos banderas)*, Rodríguez Castillejo, Sevilla, 1990.  
 VV.AA., “La narrativa de Alfonso Grosso”, *Campo de Agramante*, 3, 2003, pp.83-93, [edición digital],  
 <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/opencms/opencms/system/galleries/download/bibsevilla/agramante.pdf>>

Guerra Garrido, Raúl,

- \_\_\_\_, *Viaje a una provincia de interior*, Ámbito, Valladolid, 1990.  
 \_\_\_\_ , *La sueca desnuda*, Ediciones Noega, Gijón, 1984.  
 \_\_\_\_ , *Micrófono oculto*, Ediciones Vascas, San Sebastián, 1980.

Guerrero Zamora, Juan,

- \_\_\_\_, *Obras completas*, Consejería de Cultura y Festejos, Servicio de Publicaciones, Melilla, 2006.

Halcón, Manuel,

- \_\_\_\_, *Fin de raza*, M. Carmona, Sevilla, 1927.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos*, Aguilar, Madrid, 1948.  
 \_\_\_\_ , *Narraciones*, Ribadeneyra, Madrid, 1959.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos del buen ánimo*, Prensa Española, D.L., Madrid, 1979.  
 Reyes, Rogelio, *Sesión dedicada a la memoria del ateneísta Manuel Halcón*, discurso de apertura, Ateneo de Sevilla, noviembre de 2003.

Hoyo, Arturo del,

- \_\_\_\_, *Primera caza*, Aguilar, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *El pequeñuelo y otros cuentos*, Aguilar, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *En la glorieta*, Aguilar, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *El lobo y otros cuentos*, Aguilar, Madrid, 1981.  
 \_\_\_\_ , *Historias de bigotillo, ratón de campo*, Juventud, Barcelona, 1987.  
 \_\_\_\_ , *El amigo de mi hermano*, Ed. La Torre, Madrid, 2001.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de un tiempo ido*, Renacimiento, Sevilla, 2004.

Jiménez Martos, Luis,

- \_\_\_\_, *Leyendas andaluzas*, Aguilar, Madrid, 1963.

Laforet, Carmen,

- \_\_\_\_, *La llamada*, Destino, Barcelona, 1954.  
 \_\_\_\_ , *La niña y otros relatos*, Magisterio español, Madrid, 1970.  
 \_\_\_\_ , *Carta a don Juan*, Menoscuarto, Palencia, 2007, prólogo de Carme Riera.

Laiglesia, Álvaro de,

- \_\_\_\_, *Se prohíbe llorar*, Planeta, Barcelona, 1953.  
 \_\_\_\_ , *El baúl de los cadáveres*, Planeta, Barcelona, 1959.

- \_\_\_\_, *La gallina de los huevos de plomo*, Planeta, Barcelona, 1959.
- \_\_\_\_, *En el cielo no hay almejas*, Planeta, Barcelona, 1959.
- \_\_\_\_, *Un naufrago en la sopa*, Planeta, Barcelona, 1959.
- \_\_\_\_, *Dios le ampare, imbécil*, Planeta, Barcelona, 1963.
- \_\_\_\_, *Libertad de risa*, Planeta, Barcelona, 1963.
- \_\_\_\_, *¡Qué bien huelen las señoras!*, Planeta, Barcelona, 1963.
- \_\_\_\_, *Medio muerto nada más*, Planeta, Barcelona, 1964.
- \_\_\_\_, *Mundo, demonio y pescado*, Planeta, Barcelona, 1964.
- \_\_\_\_, *Racionales, pero animales*, Planeta, Barcelona, 1964.
- \_\_\_\_, *Concierto en "sí, amor"*, Planeta, Barcelona, 1967.

Martín Gaité, Carmen,

- \_\_\_\_, *El balneario*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, (1.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1954).
  - \_\_\_\_, *Las ataduras*, Destino, Barcelona, 1960.
  - \_\_\_\_, *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- De la Puente Samaniego, Pilar, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Plaza Universitaria, Salamanca, 1994.

Martínez Mena, Alfonso,

- \_\_\_\_, *El extraño*, Azur, Madrid, 1967.
- \_\_\_\_, *Antifiguraciones*, EMESA, Madrid, 1977.
- \_\_\_\_, *Hombres con toro dentro*, 1984.
- \_\_\_\_, *Incidentario*, Luis de Caralt, Barcelona, 1986.
- \_\_\_\_, *Otrosí*, Torre Manrique, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_, *Un tal Vidal Champfleury y otros relatos*, Fundación de los Ferrocarriles españoles, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_, *Cuentos ciudadanos y otras historias*, Diputación provincial de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- \_\_\_\_, *Desencantamientos*, Huerga y Fierro, Madrid, 2003.

Matute, Ana María,

- \_\_\_\_, *Los niños tontos*, Arión, Madrid, 1956.
  - \_\_\_\_, *El tiempo*, Mateu, Barcelona, 1957.
  - \_\_\_\_, *Tres y un sueño*, Destino, Barcelona, 1961.
  - \_\_\_\_, *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona, 1961.
  - \_\_\_\_, *El río*, Argos, Barcelona, 1963.
  - \_\_\_\_, *Algunos muchachos*, Destino, Barcelona, 1968.
  - \_\_\_\_, *El arrepentido*, Juventud, Barcelona, 1968.
- Nichols, Geraldine C. "Creced y multiplicad: niños y números en Algunos muchachos de Ana María Matute", *Cuadernos de estudio y cultura*, ACEAC, Barcelona, 1996, vol. 6, pp. 215-225.
- Redondo Goicoechea, Alicia, "La obra narrativa de Ana María Matute" y "Entrevista a Ana María Matute", *Cuadernos de estudio y de cultura*, ACEAC, Barcelona, 1996, vol. 6, pp. 15-23 y 57-75.
- VV.AA., *El universo literario de Ana María Matute*, ACEAC, Barcelona, 1996.

Mayoral, Marina,

- \_\_\_\_, *...De tu mejor amiga, Celina*, Selección de cuentos premiados en el XIII Concurso convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1980.
- \_\_\_\_, *Morir en sus brazos*, Aguacilar, Alicante, 1989.

- \_\_\_\_, *Querida amiga*, Galaxia, Vigo, 1995.  
 \_\_\_\_ , *Recuerda, cuerpo*, Alfaguara, Madrid, 1998.  
 \_\_\_\_ , *Solo pienso en ti*, Ed. HKliczkowsky, Madrid, 2006.

Medio, Dolores,

- \_\_\_\_, *El milagro de la noche de Reyes*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1948.  
 \_\_\_\_ , *Andrés*, R. Garnadío, Oviedo, 1967.  
 \_\_\_\_ , *El bachancho*, Magisterio Español, Fuenlabrada, 1974.  
 \_\_\_\_ , *La última Xana: narraciones asturianas*, Fundación Dolores Medio, Oviedo, 1986.  
 Eun-Hee, Kwon, *La proyección cuentística en Dolores Medio*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

Mendicutti, Eduardo,

- \_\_\_\_, *Fuego de marzo*, Tusquets, Barcelona, 1995.  
 \_\_\_\_ , *Casa de mujeres para Marcel*, Fundación Caballero Bonald, Jerez, 2004.

Montero, Isaac,

- \_\_\_\_, *Las horas muertas*, Aguilar, Madrid, 1960.

Muñoz Rojas, José Antonio,

- \_\_\_\_, *Historias de familia*, Revista de Occidente, Madrid, 1944.  
 \_\_\_\_ , *Las musarañas*, Revista de Occidente, Madrid, 1957.  
 VV.AA., “José Antonio Muñoz Rojas”, *Quimera*, 266, enero de 2006.  
 Coordinado por Antonio Carvajal.

Murciano, Carlos,

- \_\_\_\_, *La aguja*, Editora Nacional, Madrid, 1966.  
 \_\_\_\_ , *La escalera*, Doncel, Madrid, 1966.  
 \_\_\_\_ , *Cartas a Toby*, Prensa Española, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *Triste canta el búho*, Provincial, San Sebastián, 1974.

Nieto, Ramón,

- \_\_\_\_, *La tierra*, Agora, Madrid, 1957.  
 \_\_\_\_ , *Los desterrados*, Rocas, Barcelona, 1958.

Novais, José Antonio,

- \_\_\_\_, *Cristo Federico: relatos*, Imp. Artegrafía, Madrid, 1959.

Olmo, Lauro,

- \_\_\_\_, *Cuno*, Juglaría, Madrid, 1954.  
 \_\_\_\_ , *Doce cuentos y uno más*, Rocas, Barcelona, 1956.  
 \_\_\_\_ , *La peseta del hermano mayor*, Rocas, Barcelona, 1958.  
 \_\_\_\_ , *Golfos de bien*, Plaza y Janés, Barcelona, 1968.  
 \_\_\_\_ , *Golfos de bien y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 2000.

Ory, Carlos Edmundo de,

- \_\_\_\_, *El bosque*, Santander, 1952.

- \_\_\_\_, *Kikiriquí-Mango*, Madrid, 1954.  
 \_\_\_\_ , *Una exhibición peligrosa*, Taurus, Madrid, 1964.  
 \_\_\_\_ , *Un cuento sin hadas*, Ayuntamiento de Cádiz, 1999.

Palomino Jiménez, Ángel,

- \_\_\_\_, *Suspense en el cañaveral*, Rocas, Barcelona, 1970.  
 \_\_\_\_ , *Tú y tu primo Paco*, Planeta, Barcelona, 1974.  
 \_\_\_\_ , *Plan Marshal para cincuenta minutos*, Espasa Calpe, Madrid, 1978.  
 \_\_\_\_ , *Pseudo García Márquez, pseudo Cela y otros pseudos más*, Academia del Humor, 1996.  
 \_\_\_\_ , *Los mejores cuentos de Ángel Palomino*, Planeta, Barcelona, 1999.

Pereira, Antonio,

- \_\_\_\_, *Una ventana a la carretera*, Rocas, Barcelona, 1967.  
 \_\_\_\_ , *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, EMESA, Madrid, 1976.  
 \_\_\_\_ , *Los brazos de la “i” griega*, Noega, Gijón, 1982.  
 \_\_\_\_ , *El síndrome de Estocolmo*, Alianza, Madrid, 1988.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos para lectores cómplices*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, prólogo de Ricardo Gullón.  
 \_\_\_\_ , *Picassos en el desván*, Mondadori, Madrid, 1990.  
 \_\_\_\_ , *Relatos de andar en el mundo*, Compañía Europea de Comunicación e Información, D.L., Madrid, 1991.  
 \_\_\_\_ , *Obdulia, un cuento cruel*, Diptongo, Madrid, 1994.  
 \_\_\_\_ , *Relatos sin fronteras*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos del medio siglo*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.  
 \_\_\_\_ , *Me gusta contar. Selección personal de relatos*, Muchnik, Barcelona, 1999.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de la Cábila*, Edilesa, León, 2000.  
 \_\_\_\_ , *Recuentos e invenciones*, Cátedra, Madrid, 2004.  
 \_\_\_\_ , *Clara, Elvira, la teta de doña Celina, mujeres*, Alcantía, Plasencia, 2005.  
 \_\_\_\_ , *Oficio de volar*, Castilla, Valladolid, 2006.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos del Noroeste mágico*, Edilesa, León, 2006.

Peraile, Meliano,

- \_\_\_\_, *Tiempo probable*, LNP, Madrid, 1965.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos clandestinos*, Azur, Madrid, 1970.  
 \_\_\_\_ , *Ínsula Ibérica*, Azur, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *Matrícula libre*, Doncel, Madrid, 1976.  
 \_\_\_\_ , *Episodios Nacionales*, Azur, Madrid, 1978. Vol. 2, 1983.  
 \_\_\_\_ , *Amar, que fue locura bien nacida y diez cuentos más*, XIV Concurso de Cuentos Hucha de Oro, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1980.  
 \_\_\_\_ , *Molino de tiempo*, Olcades, Cuenca, 1981.  
 \_\_\_\_ , *Un alma sola ni canta ni llora*, Ediciones Libertarias, D.L. Madrid, 1985.  
 \_\_\_\_ , *Fuentes fugitivas*, Garganta de AISA, Madrid, 1987.  
 \_\_\_\_ , *El Chuchos y el payaso volador*, Anaya, Madrid, 1988.

Pilares, Manuel,

- \_\_\_\_, *Historias de la cuenca minera*, Santander, 1953.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de la buena y de la mala pipa*, Barcelona, 1960.

- \_\_\_\_, *Cuentos*, Caja de Ahorros de Oviedo, 1990.  
 \_\_\_\_ , *Relatos*, Azucel, Avilés, 2002.

Plans, Juan José,

- \_\_\_\_, *Las langostas (relatos fantásticos)*, AZ, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *Crónicas fantásticas*, Azur, Madrid, 1968.  
 \_\_\_\_ , *Relatos fantásticos*, Prensa Española, Madrid, 1970, prólogo de Luis de Castresana.  
 \_\_\_\_ , *Sensaciones (1940-1964)*, Ayalga, Asturias, 1984.  
 \_\_\_\_ , *El último sueño y otros relatos*, Alsa, D.L., Oviedo, 1986.

Quinto, José María de,

- \_\_\_\_, *Las calles y los hombres*, Aramo, Madrid, 1957.  
 \_\_\_\_ , *Toque de silencio*, Alfaguara, Madrid, 1965.

Quiñones, Fernando,

- \_\_\_\_, *Cinco historias del vino*, Ediciones del Caballo y la mar, Madrid, 1960.  
 \_\_\_\_ , *La gran temporada, relatos*, Arión, Madrid, 1960.  
 \_\_\_\_ , *Siete historias de toros y de hombres*, La Nación, Buenos Aires, 1960.  
 \_\_\_\_ , *La guerra, el mar y otros excesos*, Emecé, Buenos Aires, 1966.  
 \_\_\_\_ , *Historias de la Argentina*, 1966.  
 \_\_\_\_ , *Sexteto de amor ibérico y dos amores argentinos*, EMESA, Madrid, 1972.  
 \_\_\_\_ , *El viejo país*, Monte Ávila, Caracas, 1978.  
 \_\_\_\_ , *Nos han dejado solos*, Planeta, Barcelona, 1980.  
 \_\_\_\_ , *Viento sur: antología de relatos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.  
 \_\_\_\_ , *Doce relatos andaluces*, Arte y Literatura, La Habana, 1989.  
 \_\_\_\_ , *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania, fábulas de hoy*, Caja de Ahorros de Asturias, 1990.  
 \_\_\_\_ , *Legionaria y otros relatos*, Compañía Europea de Comunicación e Información, Madrid, 1992.  
 \_\_\_\_ , *Con el viento sur*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.  
 \_\_\_\_ , *El coro a dos voces: una novela en relatos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1997.  
 \_\_\_\_ , *Almacén de aventuras, once relatos*, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1998.  
 \_\_\_\_ , *Tusitala. Cuentos Completos*, Páginas de Espuma, Madrid, 2003.  
 Juliá, Mercedes, “Múltiples voces en la narrativa de Fernando Quiñones”, Villanova University, [edición digital],  
 <<http://www84.homepage.villanova.edu/mercedes.julia/Qui%F1ones%20newspaper.doc>> consultado el 24 de mayo de 2007.  
 Campos Casenave, M. Marieta, “El tiempo en la narrativa de Fernando Quiñones”, *Draco* (Cádiz), 8-9, 1999, pp.85-99.

Rincón, José María,

- \_\_\_\_, *Rosa, la cordera*, Publicaciones RENFE, Madrid, 1981.

Ríos Ruiz, Manuel,

- \_\_\_\_, *Los desamparos*, Dante, Madrid, 1975.

- Rodríguez, Josefina,  
 —, *A ninguna parte*, Arión, Madrid, 1961. Reeditado en Menoscuarto, Palencia,
- Romero, Luis,  
 —, *Esas sombras del trasmundo*, 1957.  
 —, *Tudá*, Acervo, Barcelona, 1957.  
 —, *Ha pasado una sombra*, Cid, Madrid, 1953.  
 —, *Tres días de julio*, Ariel, Barcelona, 2006.
- Rubio, Rodrigo,  
 —, *Papeles amarillos en el arca*, Editora Nacional, Madrid, 1969.  
 —, *Piedras de colores*, Caja de Ahorros Provincial, Valladolid, 1972.  
 —, *Área de servicio y diez cuentos más*, Confederación española de Cajas de Ahorros, 1990.
- Salisachs, Mercedes,  
 —, *Pasos conocidos*, Pareja y Borrás, Barcelona, 1957.  
 —, *El proyecto y otros relatos*, Planeta, Barcelona, 1978.  
 —, *Feliz Navidad, señor Ballesteros*, Confederación Cajas de Ahorros, 1983.  
 —, *El niño que pintaba sueños*, Ediciones B, Barcelona, 2003.
- Sánchez-Cuñat, Luis José,  
 —, *En la muerte de Santa Cruz Jaramillo*, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, San Sebastián, 1970.  
 —, *Historias de mestizos*, Imp. José Llopis, Manacor, 1971.  
 —, *Mundo de hierba y agua*, Prensa Española, Madrid, 1974.  
 —, *El tifón y la conjura*, Prometeo, Valencia, 1977.  
 —, *Muerte de un guerrillero*, Prometeo, Valencia, 1980.
- Sánchez Ferlosio, Rafael,  
 —, *El geco: cuentos y fragmentos*, Destino, Barcelona, 2005.
- Sastre, Alfonso, *Las noches lúgubres*, Alfaguara, Madrid, 1963.  
 —, *Necrópolis*, Grupo Libro 88, Madrid, 1994.  
 —, *Historias de California*, Hiru, Fuenterrabía, 1996.
- Sender, Ramón J.,  
 —, *Mexicayotl*, Quetzal, México D.F., 1940.  
 —, *La llave*, Alfa, Montevideo, 1960.  
 —, *La llave y otras narraciones*, EMESA, Madrid, 1969.  
 —, *Novelas ejemplares de Cíbola*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1961.  
 —, *Los tontos de la Concepción*, Sandoval, Nuevo México, 1963.  
 —, *Cabrerizas altas*, Ed. Mexicanos Unidos, México, 1965.  
 —, *Tres novelas teresianas*, Destino, Barcelona, 1967.  
 —, *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, Ed. Mexicanos Unidos, México, 1967.  
 —, *El extraño señor Thotynos y otras narraciones americanas*, Aymá, Barcelona, 1968.  
 —, *Novelas del otro jueves*, Aguilar, México, 1969.

- \_\_\_\_, *Relatos fronterizos*, Ed. Mexicanos Unidos, México, 1970.  
 \_\_\_\_ , *El futuro comenzó ayer (lecturas mosaicas)*, CVS, D.L., Madrid, 1975.

Soriano, Elena,

- \_\_\_\_, “Viajera de segunda”, *Revista de Literatura*, fasc. 4, Madrid, 1952.  
 \_\_\_\_ , *La vida pequeña: cuentos de antes y de ahora*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.  
 \_\_\_\_ , *Tres sueños y otros cuentos*, Huerga y Fierro, Madrid, 1996.

Soto, Vicente,

- \_\_\_\_, *Vidas humildes, cuentos humildes*, ACYL, Madrid, 1948.  
 \_\_\_\_ , *Casicuentos de Londres*, EMESA, Madrid, 1973.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, EMESA, Madrid, 1977.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de aquí y de allá: antología*, Ajuntament de València, 2000.  
 \_\_\_\_ , *Que no cante mamma Rosie*, Institució Alfons el Magànim, Valencia, 2000.

Sueiro, Daniel,

- \_\_\_\_, *La rebusca y otras desgracias*, 1958.  
 \_\_\_\_ , *Los conspiradores*, Taurus, Madrid, 1964. Reeditado en Menoscuarto, Palencia, 2005, prólogo de Fernando Valls.  
 \_\_\_\_ , *Toda la semana: relatos*, Rocas, Barcelona, 1964.  
 \_\_\_\_ , *El cuidado de las manos*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.  
 \_\_\_\_ , *Servicio de navaja*, Sedmay, Madrid, 1977.  
 \_\_\_\_ , *Solo de moto* (novela corta), Alfaguara, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos Completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, prólogo de Darío Villanueva.

Torbado Carro, Jesús,

- \_\_\_\_, *El general y otras hipótesis*, AZ, Madrid, 1967.  
 \_\_\_\_ , *Tierra mal bautizada*, Seix Barral, Barcelona, 1969.  
 \_\_\_\_ , *Historias de amor*, Nauta, Barcelona, 1972.  
 \_\_\_\_ , *Héroes apócrifos: relatos de la historia de España*, Planeta, Barcelona, 1994.  
 \_\_\_\_ , *La voz del centurión y otros relatos*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, 1997.  
 \_\_\_\_ , *El inspector de vírgenes y otras pérdidas*, Edilesa, León, 2006.  
 Castro Díez, María Asunción, *La narrativa de Jesús Torbado*, Diputación Provincial de León, 1990.  
 Garola Recasens, Àngels, *El mundo narrativo de Jesús Torbado*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 1998.

Torres, Raúl,

- \_\_\_\_, *El fermento cabal*, Imp. Conquense, Cuenca, 1961.  
 \_\_\_\_ , *El retroceso*, Azur, Madrid, 1969.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de Cuenca*, Azur, Madrid, 1980.  
 \_\_\_\_ , *El caracol del jardín misterioso y otros relatos*, Fundación de los Ferrocarriles españoles, Madrid, 1994.  
 \_\_\_\_ , *Cuentos de hadas conquenses*, Diputación provincial de Cuenca, Cuenca, 2003.

Tudela, Mariano,

\_\_\_\_, *La linterna mágica: narraciones*, Imp. Sáez, Madrid, 1948.

\_\_\_\_, *El coleccionista de primaveras y otros relatos*, Diputación provincial de Cuenca, 2000.

\_\_\_\_, *Fiebre negra y otras historias*, Bitácora, San Fernando de Henares, 1994.

Umbral, Francisco,

\_\_\_\_, *Tamouré*, Editora Nacional, Madrid, 1965.

\_\_\_\_, *Teoría de Lola y otros cuentos*, Destino, Barcelona, 1977.

Zamora Vicente, Alonso,

\_\_\_\_, *Primeras hojas*, Ínsula, Madrid, 1955.

\_\_\_\_, *Smith y Ramírez, S.A.*, Castalia, Valencia, 1957.

\_\_\_\_, *Un balcón a la plaza*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1965.

\_\_\_\_, *A traque barraque*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1972.

Zúñiga, Juan Eduardo,

\_\_\_\_, *Inútiles totales*, Madrid, 1951.

\_\_\_\_, *El coral y las aguas*, Seix Barral, Barcelona, 1962.

\_\_\_\_, *Largo noviembre de Madrid*, Bruguera, Barcelona, 1980.

\_\_\_\_, *El anillo de Pushkin*, Bruguera, Barcelona, 1983.

\_\_\_\_, *Misterios de las noches y los días*, Alfaguara, Madrid, 1992.

\_\_\_\_, *Largo noviembre de Madrid, La Tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, Cátedra, Madrid, 2007.



## INDICE DE AUTORES

Acquaroni, José Luis, **117**, 209.

Aguirre Bellver, Joaquín, 116, **185**.

Aldecoa, Ignacio, 38, 40, 43, 48, 50, 51, 54, 74, 77, 80, 92, 94, 112, 117, **119**, 122, 130, 134, 155, 157, 163, 166, 183, 188, 190, 203, 209, 262, 268, 269, 271, 287, 289, 290.

Alemán Sainz, Francisco, 37, 50, 76, 81, 138, **145**, 188, 198, 287.

Alonso Alcalde, Manuel, **173**.

Amat, Núria, 217.

Amillo, José, 49, 50, 51, 74, 76, **90**, 163, 217, 288.

Andújar, Manuel, 153, **236**.

Aub, Max, 42, 150, 152, 180, 295.

Ayala, Francisco, 51, 55, 150, 152, **232**, 234, 244, 293.

Ayesta, Julián, 43, 76, 80, **141**, 163, 289.

Baeza, Fernando, **92**, 188, 218.

Ballesteros, Mercedes, 46, 78, 96, **113**, 131, 188, 190, 217.

Barbero, Teresa, **277**.

Benet, Juan, 34, 53, **274**.

Bermejo, José María, 225, **266**.

Blanc, Felicidad, 46, 79, 97, **114**, 132, 150, 218.

Buñuel, Miguel, 43, 165, **170**, 185.

Cajal, Rosa María, 78, **95**, 113, 132, 218.

Calvo Sotelo, Joaquín, 46, **244**.

Campos, Jorge, 50, 79, **82**, 190, 191.

Carnicer, Ramón, 239, **243**.

Carredano, Vicente, 43, 48, 51, 75, 92, **123**, 217.

Castedo, Julián, **279**.

Castillo Puche, José Luis, 75, 78, **85**, 217.

Castresana, Luis de, 76, **98**, 204, 252.

Castro, Fernando Guillermo de, 42, 78, **96**, 213.

Cela Trulock, Jorge, 48, 79, 123, **143**, 208.

Cela, Camilo José, 33, 34, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 51, 70, 74, 75, 77, 79, **85**, 91, 115, 214, 218, 289, 293.

Chacel, Rosa, 152, **285**.  
 Chicharro Briones, Eduardo, 74, 81, **84**, 217.  
 Clarimón, Carlos, 42, 50, 78, **94**, 149, 163, 217.  
 Conde, Carmen, 44, 46, 77, **137**, 161, 218, 225, 227, 239.  
 Corrales Egea, José, 51, 58, 75, **90**, 123, 195, 288.  
 Crespo, Pedro, **280**.  
 Cunqueiro, Álvaro, 244, **248**.  
 Delgado Benavente, Luis, 75, **143**, 218.  
 Delibes, Miguel, 35, 39, 48, 51, 74, 75, 77, 80, **117**, 123, 143, 164, 178, 243, 251.  
 Diego, Luis de, 79, 91, **111**, 150, 218.  
 Doménech, Ricardo, 50, 52, 177, **180**, 190.  
 Eiroa, Ramón, 257, **268**.  
 Fernández de la Reguera, Ricardo, 48, 150, 166, **167**, 173.  
 Fernández Rocés, Luis, **262**.  
 Fernández Sanjosé, Anastasio, 227, 257, **268**.  
 Fernández Santos, Jesús, 39, 50, 51, 77, 80, **100**, 116, 130, 134, 155, 162, 164, 180, 252, 269, 271, 289..  
 Ferrer-Vidal, Jorge, 42, 43, 48, 50, 76, **92**, 207.  
 Ferres, Antonio, 50, **238**, 269.  
 Fragoso del Toro, Jesús, 42, 225, **250**.  
 Fraile, Medardo, 18, 37, 39, 43, 50, 51, 57, 76, 82, **111**, 155, 175, 188, 202, 203, 255, 287.  
 Gala, Antonio, **266**.  
 Galvarriato, Eulalia, 46, 78, **107**, 131, 162, 217.  
 García Jiménez, Salvador, **281**.  
 García Luengo, Eusebio, 42, 43, 44, 54, 78, 96, **113**, 162.  
 García Nieto, José, 42, **253**.  
 García Serrano, Rafael, 43, 51, 75, **144-145**, 158, **194**.  
 García Valdecasas, Blanca, **278**.  
 Gefaell, María Luisa, 37, 76, **138**, 218.  
 Gil de Ramales, Isabel, **256**.  
 Gil, Ildefonso Manuel, **234**.  
 Gironella, José María, 51, **158**.  
 Goytisolo, Luis, 43, 50, 51, **155**.

Grande, Félix, 65, 68, 166, **172**, 271, 290.  
 Grien, Raúl, 50, 51, 79, **147**, 150, 217.  
 Grosso, Alfonso, 43, 50, **269**.  
 Guerra Garrido, Raúl, 258, **261**.  
 Guerrero Zamora, Juan, 76, 94, **104**, 217.  
 Halcón, Manuel, 49, 225, **239**, 240.  
 Hernández, Ramón, 57, **265**.  
 Hoyo, Arturo del, **255**.  
 Jiménez Martos, Luis, 244, **250**.  
 Laforet, Carmen, 46, 49, 50, 51, 59, 75, 77, 97, **115**, 131, 149, 164, 217.  
 Laiglesia, Álvaro de, 164, **174**, 247, 293.  
 Martín Gaité, Carmen, 39, 42, 46, 50, 77, 84, 127, **134**, 189, 209, 217.  
 Martínez Mena, Alfonso, **275**.  
 Matute, Ana María, 42, 46, 48, 50, 51, 58, 77, **109**, 131, 134, 155, 205, 206, 217, 287.  
 Mayoral, Marina, 269, **273**.  
 Medio, Dolores, 217, **251**.  
 Mendicutti, Eduardo, **282**.  
 Moix, Ana María, 217.  
 Montero, Isaac, 50, 166, 177, **182**.  
 Muñoz Rojas, José Antonio, 51, 75, 77, **139**, 163, 289.  
 Murciano, Carlos, 227, **276**.  
 Nieto, Ramón, 43, 74, 76, 125, 130, **209**, 211, 287.  
 Novais, José Antonio, 50, 51, 75, **83**, 88, 217.  
 Olmo, Lauro, 39, 43, 48, 50, 51, 76, **102**, 188, 200.  
 Ory, Carlos Edmundo de, 37, 40, 76, **81**, 84, **201**, 217.  
 Palomino Jiménez, Ángel, 225, 244, **246**.  
 Pemán, José María, 44, 51, 52, **158**, 253.  
 Peraile, Meliano, 50, 177, **183**.  
 Pereira, Antonio, 227, 244, **248**.  
 Pilares, Manuel, 50, 51, 52, 75, 123, **127**, 149, 199, 212, 253.  
 Plans, Juan José, 225, **263**.  
 Quinto, José María de, 43, 77, 93, **122**, 175, 196, 218, 289.  
 Quiñones, Fernando, 50, 54, 269, 271.  
 Quiroga, Elena, 217.

Rincón, José María, 226, **258**.

Riera, Carme, 217.

Ríos Ruiz, Manuel, **278**.

Rodríguez, Josefina, 46, 79, **106**, 132, 163, 217.

Roig, Montserrat, 217.

Romero, Luis, 51, 75, **140**, 161, 218, 225, 228, 239.

Rubio, Rodrigo, 258, **260**.

Salisachs, Mercedes, 48, **256**.

Sánchez Cuñat, Luis, **280**.

Sánchez Ferlosio, Rafael, 39, 42, 50, 77, **127**, 128, 130, 134, 149, 155, 162, 164, 269..

Sánchez Silva, José María, 44, 46, 51, **154**, 170, 185.

Sastre, Alfonso, 36, 52, 85, 94, 111, 122, 166, 174, **175**.

Sender, Ramón, J., 115, 150, 152, 153, 224, 227, **230**, 293.

Soriano, Elena, 46, 78, 91, **133**, 189, 218, 288.

Soto, Vicente, 75, **105**, 162, 219, 221, 224, 292.

Sueiro, Daniel, 38, 39, 43, 48, 153, **156**, 166, 177, 287.

Tijeras, Eduardo, 50, 54, 166, **186**.

Torbado Carro, Jesús, 258, **267**.

Torres, Raúl, 50, **276**.

Tudela, Mariano, 50, 76, 84, **146**, 218.

Umbral, Francisco, 166, 177, **178**.

Zamora Vicente, Alonso, 35, 38, 41, 51, 76, 94, **97**, 192, 287.

Zúñiga, Juan Eduardo, 56, 75, 153, 156, **169**.